中央音乐学院图书馆藏书
书号 G1
总登记号 BK157833

音乐美的哲学思考

YINYUE MEI DE ZHEXUE SIKAO

杨琦 著

四川民族出版社

YINYUEMEI DE ZHEXUE SIKAO

杨琦 著

四川民族出版社

音乐美的哲学思考

中央音乐学院
图书馆
惠存

杨琦
一九九七年四月二日

（川）新登字002

责任编辑　汪钦舜
封面设计　刘学年
技术设计　席　玮

音乐美的哲学思考
杨　琦　著
*
四川民族出版社出版发行
（成都盐道街三号）
邮编：610012
新繁印刷厂印刷
开本：787×1092毫米1/32　印张：7.5　字数155千
1995年10月第一版　1995年10月第一次印刷
印数：1—1000册
书号：ISBN7—5409—1624—9/G·793　定价：9.60元

杨 琦 教 授 近 照

作·者·简·介

音乐理论家、美学家、诗人杨琦教授，本名杨其庄，1921年出生。云南省丽江县人。纳西族。国立音乐学院理论作曲专业毕业。三十年代即开始从事艺术活动与文艺创作（建国前做过教师和新闻记者），主编过《中国日报》的副刊和《文学新丛》、国民公报的《文学新叶》以及《诗行列》诗刊。建国后，在南京搞行政工作，1954年调北京中国音乐家协会工作，1963年调四川音乐学院[illegible]至1988年离休。长期以来，他在各大报刊杂志发表[illegible]的理论文章和文艺作品。此外，并致力于音乐美学的研究工作，其学术论文多次获奖。曾出版过《在音乐战线上》（音乐文集）、《为我报仇》（剧本）、《杨琦诗抄》、《旅美心影》、《艺术家与德育》、《外国不人故事·音乐家》（后两本与人合作）。他还兼任：中国音乐家协会理论委员会委员、四川省音乐家协会顾问、四川省美学学会副会长、《诗之国》（天津）诗刊特约编审、凤翥诗词学会顾问等社会职务。

目　　录

音乐美的哲学思考
——读汉斯立克《论音乐的美》……（1）
音乐美学领域中的“文学中心论”
——兼论音乐的“现实主义”……（13）
论“音乐形象”……（29）
音乐艺术的特殊性……（55）
怎样理解音乐与现实的关系……（61）
论艺术的阶级性和倾向性问题……（68）
关于音乐艺术的“阶级性”问题……（76）
再论文学艺术的“阶级性”、倾向性及其它
——兼答冯光钰同志……（86）
关于抒情歌曲问题……（102）
再议抒情歌曲……（110）
“古为今用,洋为中用”是发展我国文学艺术的正确方针……（113）
民族音乐的保护、继承和发展问题……（126）
读《乐记》与《季扎观乐》……（134）
“流行音乐”的历史状况以及我的一些看法……（141）

“严肃”与“通俗”的辩证法 ……………… (156)
冼星海在成都教过书吗？
——《冼星海在甫中》读后 ……………… (161)
从封闭走向开放是历史发展的必然 ……………… (165)
站在时代思潮面前反思 ……………… (170)
要放手“放”和“争” ……………… (177)
“土洋之争”早该休矣！ ……………… (181)
雅俗共赏　各领风骚
——美国音乐生活扎记 ……………… (184)
“五四”以来音乐艺术的光辉 ……………… (189)
《长征》交响乐及其他
——“上海之春”听乐记 ……………… (194)
试评歌剧《望夫云》 ……………… (198)
抒情音乐的佳品
——谈《洪湖水,浪打浪》 ……………… (205)
漫谈音乐的民族化问题
——由中央乐团与北京曲艺团联合音乐会想起 ……………… (209)
不要乱扣“小资产阶级情感”的帽子 ……………… (213)
让轻音乐之花常开 ……………… (216)
迅速成长的云南“花灯” ……………… (218)
看“灯”琐记
——写于云南省花灯剧团的演出之后 ……………… (222)
勇于探索敢于吸收
——听上海乐团演出后 ……………… (227)
让川剧音乐的两种作法自由竞赛 ……………… (230)
后　记 ……………… (232)

音乐美的哲学思考

——读汉斯立克《论音乐的美》

汉斯立克是十九世纪奥地利的著名音乐评论家、音乐美学家。提到他，人们首先会想到他青年时代的著作《论音乐的美》。这本书是近代音乐美学的代表性著作之一，书中较详尽地考察了音乐美学中最基本的问题音乐美是什么，并对当时流行于音乐理论界的‘情感美学”论提出了颇为尖锐的批评，明确提出音乐美是一种特殊的美，有其自身的特殊规律，从而“奠定了一个基于音乐自身的观点的新方向，这一方向由普菲兹纳、哈尔姆、克瑞其麻、里曼、阿倍尔特、爱·库尔特等人继续下去，并且在现代音乐科学的方法论中得到最广泛的实际的应用。(”《论音乐的美》附录二，第130页)。

近来，我重读了汉斯立克的这本名著，感到尽管这本书写于一百多年以前莱比锡魏盖尔一八五四年初版)，尽管书中的许多论点已被后来的音乐美学研究超越，然而，汉斯立克的音乐形式理论、他对音乐情感效果、音乐美的看法仍然值得我们思索考察，对于我们今日的音乐美学研究也不无启迪作用。

一

汉斯立克写作《论音乐的美》时的历史环境是这样的：浪漫主义的音乐思潮席卷了欧洲大陆，从贝多芬晚年起欧洲开始了浪漫主义音乐的新时期，涌现出舒曼、舒伯特、肖邦、柏辽兹、李斯特、瓦格纳、帕格尼尼、威尔第等一批音乐大师。浪漫主义要求表现强烈的主观感情，个人的理想和幻想，有排斥理性的倾向。标题音乐的兴起，逐渐成为当时的主流。作曲家向文学与绘画中汲取的题材和灵感，学习它们的表现方法，企图在音乐中再现莎士比亚、歌德、拜伦的作品的人物、情节和故事。概括浪漫主义标题音乐为"表现论"的艺术并不恰当，它是既"表现"又"再现"，以"再现"的手法来达到表现作曲家的情感或激情的目的。这种音乐潮流表现在音乐美学中就是各种各样的"表现论"或"情感论"。例如，德国美学家舒巴特认为音乐美是表情，而表情就是内心的流露；美学家米夏艾立斯认为音乐是激情的语言；美学家韩特则明确声称："音乐是表现感情的。每一情感、每一心情状态本身就有自己的特殊音调和节奏，因此，在音乐中它们也各有特殊的音调和节奏。"（转引自《论音乐的美》第25页）这些理论的共同之处是不从音乐的本身探寻音乐美或音乐的规律，而是到音乐之外去寻找什么音乐美或音乐规律，所以这种理论又称"他律论"。

音乐艺术表现作曲家的情感或激情，本来是不错的。问题在于这种"情感论"趋向以非音乐的因素来取代音乐作品，要求音乐本身担负其不能担负的描绘或再现客观事物的任务，

从而引导听众按作曲家的具体的文字说明去客观世界中寻找对应物或等价物，最后导致混淆音乐艺术与其他文学艺术之间的界限,结果取消了音乐艺术本身的特点(特殊性)。

汉斯立克竭力反对这种理论，他认为从普通的感情的倾诉中是引不出什么音乐规律来的。他批评李斯特的标题交响乐取消了音乐的独立意义，把音乐仅仅作为一种唤起形象的药剂让听众饮服；他认为瓦格纳的“无穷尽旋律”理论把无形式性提高到原则的地位，把音乐看成是一种用歌声和弦乐来唤起的鸦片醉梦。汉斯立克从音乐本体论出发来探讨音乐艺术的美学本质,提出了“自律论”。他响亮地喊出：音乐只能作为音乐来领会，只能通过音乐自己来理解，只能从它本身来欣赏”(第51页)。我认为他的出发点是正确的。我们不能拿与非音乐因素结合的歌曲、歌剧或舞剧来规定音乐的本质，也不能用音乐本身以外的东西来说明音乐的内容特征。比如说，一首歌曲的旋律可以配上几段内容不同的歌词，我们就无法拿其中某一段的具体内容来界定音乐的内容。又比如说，一首标题为“春天”的器乐曲，也不能说明这首乐曲的内容是春天的景色或作曲家对春天的感怀。况且以“春天”作为标题的乐曲多得很，难道说这些不同形式与体裁的乐曲都是一样的内容吗？

必须指出的是,汉斯立克并不是完全反对一切情感,或完全否认音乐和情感的联系，他反对的只是“音乐表现情感”的流行说法。在他看来，情感不能作为审美规律的基础，在审美过程中起主要作用的不是情感而是一种幻想力，即一种纯观照的活动。同样,情感的表现也不是音乐的内容,用他的话说：“音乐不描写任何情感，既不描写确定的情感，也不描写不确

定的情感”(第41页)。那么,什么是汉斯立克心目中的音乐内容呢?什么是汉斯立克心目中的音乐美?

二

汉斯立克在《论音乐的美》的第三章中说:音乐美是一种独特的只有音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美。它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”(第49页,重点系原书所有)。我认为这是一个正确的命题。音乐的美只能存在于音乐艺术的本身(乐音的艺术组合中)。汉斯立克始终抓住音乐不同于其他艺术所特有的特殊本质作为出发点来论证音乐艺术的美。音乐的特殊性取决于它所使用的特殊物质材料——乐音。在汉斯立克看来,音乐的原始要素是旋律、和声、节奏和音色,它们是表达乐思的原料,而一个完整无遗地表现出来的乐思正是独立的美,本身就是目的,并不是什么用来表现情感和思想的手段或原料。(”第49页)所以,音乐不是再现性的艺术,它既不能体现概念性的内容,也不能再现或反映客观事物的形象。音乐艺术在客观世界没有范本(汉斯立克:“音乐在自然界中没有范本,它也说不出概念性的内容”)(第51页)。要描写音乐艺术这种独立的美、这种音乐所特有的东西,是非常困难的(”第51页)。不管你承认或不承认,音乐艺术的这种‘不可言说性”始终是存在着的。我们可以通过听觉感官接受到音乐的美,但却无法用概念性的语言来加以描述。文学和造型艺术的确是在现实中有范本,它们通过形象来再现客观现实的形象,我们可以从作品中看到(或感觉到)

现实生活的图景。但是音乐艺术却不能做到这一点。如果硬要到音乐艺术中去寻找客观现实的对应物或等价物，那是徒劳的。他律论的主要弱点就在于此。音乐艺术可以激发听者的想象或幻想,正如孔颖达在《 礼记正义》注中所说的 声音感于人,令人心想其形状如此。’但是,音乐的运动以及其艺术的组合并不可能像绘画那样构筑事物的 形状(”形象)。十九世纪的许多标题音乐就是仿效文艺绘画的创作手法，企图描述人物形象或者故事情节，有的不仅有具体的标题，还写了详细的文字说明。比如，法国作曲家柏辽兹不但为他的《 幻想交响曲》取了 一个艺术家生活的插曲 ’的标题,并且为乐曲写了较详细的文字说明。根据作曲家的文字说明，我们可以在听乐曲时脑海中浮现出文字说明中的人物景象。如果完全不了解柏辽兹的文字说明，无论如何我们也不可能想象出《 幻想交响曲》是描述他和歌唱家斯密丝的恋爱的痛苦的经历（ 这里并不是对这个作品进行评价，尽管不了解它的文字说明，我仍可以从中领会到它所具有的音乐的美）。

汉斯立克说 :“ 优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗,追逐和遇合,飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快(”第 49页）。他也指出这种美的愉快与人的生理和心理有着密切的联系。这种只能心领神会的不可名状的‘ 美的愉快 ”，正是音乐艺术特殊性的一种表现。音乐的艺术美不是客观事物的翻版，而是通过乐音的巧妙的组合这一极为曲折的途径来体现。法国著名艺术学家丹纳在他的《 艺术哲学》中也认为建筑和音乐是不以模仿为出发点的艺术。我国的美学家宗白华先生也有类似的看法 :“ 建筑与音乐是抽象的形与音的

组合，不含有自然真景的描绘(”《 美学散步》,第 200页)。俄罗斯伟大的作曲家柴科夫斯基对于这个问题曾有极精辟的论述。一八七二年十一月十八日他在《 俄罗斯新闻报》上写文章评论舒曼的降 E大调第三交响曲时说 :“ 这里最清楚地表现出音乐与建筑两种艺术之间惊人的雷同性，尽管从美学上讲，这两种艺术使用的材料和表现的形式是有区别的。……这两种艺术在重现美的物质手段上是如此对立，而在美学创作领域内却如此一致和雷同！ ”(《 柴科夫斯基论音乐创作》,第 113第 114页）请注意柴科夫斯基并不是汉斯立克学说的信奉者。音乐美的这种不可言说性，德国诗人海涅的两句极为精彩的话可以作为最好的说明：当语言停止的时候,音乐才开始。”(转引自《 我的音乐生活》，第 119页）

为了更清楚地阐明‘ 音乐美 ”的概念，汉斯立克进一步从三个方面来确定 音乐美 ”。

首先,他认为他所说的 音乐美 ’不限于 古典 ’音乐。尽管我们在《 论音乐的美》一书的字里行间中不难看出汉斯立克对古典音乐的偏爱,对巴赫、莫札特、贝多芬的音乐作品的推崇，但他还是声称他并非偏爱古典而不爱‘ 浪漫 ”音乐，他声称他所确定的 音乐美 ’对任何派别都有效。

其次,他认为 音乐美 ’与建筑式音乐不是同一事物,这种复调音型、多声部结合的音乐只是音乐美领域内的一小部分。

最后，汉斯立克强调音乐美和数学不相干，和语言不相干。在他看来，音乐美产生于幻想力的自由创造，不是数学所能计算的；而语言不过是一种达到表达目的的符号或手段，而音乐美本身就是目的、对象。

综上所述，我们可以用汉斯立克自己引用的一首小诗来

概述汉斯立克的 音乐美 ’理论：

为什么你不能用语言描写音乐？

因为音乐这一纯粹的要素鄙弃形象和思想。

甚至情感也只是清澈可见的河底，

声音的激流在河上涨落翻滚。

三

汉斯立克在《 论音乐的美》中提出的另一个重要命题是：“ 音乐的内容就是乐音运动的形式。”他认为 ‘ 内容 ’ 原来真正的意义是：一件事物所包容(enthaten)的、容纳(nalten)在自己里面的东西。在这个意义上，组成音乐作品，使之成为整体的乐音,即是乐曲的内容。(”第 109页)他使用另一个概念 内涵 ’来取代 内容 ’这个词汇。他解释说：我们说音乐无内容(题材),不就是说音乐无内涵 cehalt)。(” 第 115页“) 如果有人贬责音乐无内容，那我们说音乐是有内容的，但这只是音乐的内容。……只有把音乐艺术的其他种种 ‘ 内容 ’ 坚决否定掉，然后才能把音乐的内涵拯救出来。(”第 116页)由此可见,他并不否定音乐艺术 内涵(“ 内容 ”),而是否定那种把非音乐的东西(题材) 当作音乐的内容。他所谓的音乐的 内涵 ’是什么？他有一个形象的说法：“ 思想情感在端正美好的音乐躯体中好像血管中的血一样流动，思想情感不是音乐躯体本身，并且是看不见的,但它们赋予躯体以生命。(”第 115页)在这里汉斯立克确定无疑地是把 思想情感 ’作为音乐的内涵(音乐的生命 ”),而把 乐音的运动 ’作为 思想情感 ’的载体(形式)。

他还有一段话作为补充："音乐艺术的内容与形式分不开的这个特点同诗歌和造型艺术形成鲜明的对比，后二者能把同一思想、同一事件用不同的形式来表现，……音乐艺术却没有与形式相对立的内容，因为它没有独立于内容之外的形式。"（第112页）他非常强调音乐艺术的内容与形式的不可分割性。

"内容和形式"在哲学、文艺学和美学中都是一对范畴。我们的文学、艺术教科书都列有专章论述它们。一般来说，文艺作品的题材、主题和情节是构成内容的要素，语言、结构和表现手法是形式的要素。但是，应用这一套模式来说明音乐艺术的内容与形式是异常困难的，也是用处不大的。现在出版的《辞海》的文学和艺术分册就没有关于"内容与形式"的条文，倒是哲学分册列有这样的条目，里面说："内容是事物诸要素的总和。形式是内容的存在方式，是内容的结构和组织。……没有无形式的内容，也没有无内容的形式。"（上海辞书出版社一九八〇年版，第84页。笔者注：这后面两句话是列宁说的。）这样解释"内容与形式"是不错的。对于一个具体的事物来说，它的内容与形式是统一为整体的，不能加以分割的。我认为，汉斯立克对内容与形式的说法基本上是符合上述精神的。旋律、和声、节奏、力度等要素的总和构成音乐作品的内容，这些要素的"艺术组合"就是它的结构和组织，也就是它的存在方式。音乐的内容与形式统一为一个不可分割的整体。整体的作品首先是以"乐音运动的形式"被人们感知的，因此，可以说汉斯立克的"音乐的内容就是乐音运动的形式"是一个含有哲学意味的命题。他在书中列举了许多具体的音乐作品，细致地分析音乐诸要素的巧妙组合及其功能和作用。他强调说："我们一再看音乐的美，但不因此排斥精神上的内涵，相反地

我们把它看成必要的条件，因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也已指出：乐音形式与精神内涵是有密切的关系的。……以乐音组成的‘形式’，不是空洞的，而是充实的不是真实的界线，而是变成形象的内在精神。(”第51—52页。前一段的重点系笔者所加)我认为假如不抱任何偏见的话，这一番话是不难理解的。音乐作品的形式是以作曲家的“内在精神”充实了的形式，不是空洞的纯形式”或者说，就是其中流动着血液(”思想感情)的“血管”——音乐的躯体。

当然，汉斯立克为了反对他律论美学把情感或音乐之外的东西当成音乐的内容，故意摒弃一般常用的术语内容”，而创造了一个“内涵”的概念，但是在很多地方又不得不仍然使用内容”这个概念，这就使人产生混淆不清的感觉，从而认为他只讲形式，不讲内容。其实内涵”和内容”这两个概念并不存在本质上的区别。

有一种说法，认为汉斯立克是一个形式主义者，完全无视社会和时代对作曲家的影响，抹煞音乐审美现象的社会涵义。我以为这种说法是不确切的。汉斯立克承认音乐和人类社会活动的关系，看到了音乐“跟同时代的文学和造型艺术的创作，跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系。(”第61页)当然，他把这种关系完全归属于艺术史的范围，割裂艺术史和审美现象的联系，过于强调审美现象的纯粹性，认为历史的理解”和审美的判断”是两回事情，不能不说是他的音乐美学理论的一大局限。

汉斯立克《论音乐的美》一书虽然篇幅不大，却见解深刻，内容丰富。除上述对情感论”的批评，对音乐美、音乐内容的

阐述以外，书中还分析了音乐的主观印象、音乐的接受心理、音乐与自然界的关系等等。此书自一八五四年问世以后，立即引起了很大的反响。赢得了费歇尔、洛策、黑尔姆霍茨等理论家的高度评价，也招致以瓦格纳为代表的主张"情感论"美学的大批反对者。双方的论战延续了半个世纪。这期间《论音乐的美》印行了十版。三十九年后，汉斯立克在第八版序言中仍然坚持说："我的信念没有改变。"（第12页）这说明他一生都坚持"自律论"的立场，到死也没有什么变化。西方的音乐学家和音乐辞典对于汉斯立克的音乐思想都予以肯定的评价。法国的音乐学家吉赛尔·布勒莱在《音乐的哲学与美学》（一九五八）一文中说，自律的美学的奠基人是康德、汉斯立克和里曼（Hugo Riemann，一八四九——一九一九，德国著名音乐学家），而自律的音乐美学的代表人物则是汉斯立克。自律的美学的出现——在美学史上确实是给美学带来了解放和进步——它的出现也许是近代时期最主要的特征。""情感论的幻想与思辨式的神话已被汉斯立克永久地摒弃了"（《音乐译文》，人民音乐出版社一九八〇年版，第26、31页）。一九八〇年出版的《新格罗夫音乐和音乐家辞典》在"Hanslick，Eduard"条文中称他为"第一位伟大的职业音乐评论家，对音乐美学作出了重大的贡献。"（该书第八卷第151页）这条目的作者还指出汉斯立克的自律论对于当时分析学美学家辛格（Schenker）、里蒂（Reti）和符号美学家苏珊·朗格等人的学说有着重大的影响。由此可见，汉斯立克美学思想的影响，一个世纪以来大大超越出音乐艺术的领域。

对汉斯立克的评价持截然相反的态度的是苏联音乐美学界（在很多学术问题上，我们往往是盲目跟着苏联走的。）最有

代表性的是苏联著名音乐学家克列姆辽夫的论断。他在《音乐美学问题概论》(一九五七年)一书中极其轻蔑地说汉斯立克的《论音乐的美》“是一本肤浅的、矛盾百出的、哲学上外行的著作”,接着便作了极为激烈的批评(《音乐美学问题概论》,音乐出版社一九五九年版，第114—115页)。到了一九七三年莫斯科出版的《《音乐百科辞典》“,汉斯立克”条目的作者的态度稍有改变，他说《论音乐的美》是一本反对浪漫主义美学的广泛知名的美学著作，同时又指出它具有“反动的形式主义的观点(”重点系笔者所加)。我国多年来都沿袭了上述这种看法。我认为克列姆辽夫对汉斯立克的否定性批判是不公正的。他实际上是站在机械唯物论的观点来看待音乐艺术的本质的，搬用一套文学上的现实主义的模式来解释音乐现象，认为“音乐形象”是音乐美学的最高范畴。音乐也同其他艺术一样以“形象”来反映现实世界，对于这个问题，我曾写过一篇文章《论音乐形象》(一九八四年沈阳音乐学院学报《乐府新声》第一期）反驳克列姆辽夫这种并不符合音乐艺术本身规律的观点。

我这篇文章并不打算全面剖析汉斯立克的音乐美学思想。也许读者会感觉到我有为他翻案之意，是的，我不隐讳这一点。不过我的文章主要是针对当前我们音乐理论与创作的实际情况而言的。我觉得，我们的音乐理论王国似乎仍然处于一种超稳定状态，四、五十年代从苏联引进的一套陈旧的观念、模式和方法一直居于统治地位。直到今天我们的某些音乐评论家还在引导听众用观看连环画的方式去欣赏音乐作品，我们的一些作曲家也在采取创作连环画的方式制造作品。尽管作品的数量每年以千万计，但是很少有既能表现出深沉的

历史感和时代感，又闪耀着作曲家精神火花的作品。这说明，那种连环画创作的方式是产生不出伟大作品的。诚然，汉斯立克的音乐美学理论中错误之处不少，我的这篇文章也只是重读此书后的一些随想杂感，如果这篇文章能促使更多的同行来思考音乐美学上的重要问题，动摇一下音乐理论王国的超稳定状态，我的意愿就算实现了。

一九八五年十二月一日于四川音乐学院

（原载北京《读书》杂志 1986年第6期）

音乐美学领域中的‘ 文学中心论”

——兼论音乐的 现实主义”

一、缠绕着我们思维的一个 怪圈”

多少年来，文学中心论’这个 怪圈’缠绕着我们的音乐艺术,束缚着我们的音乐理论和美学思想。文学理论照搬哲学中的原理原则,而音乐理论又照搬文学中的原理原则,不管后者的原理原则是否完全适用于前者，这种情况是过去盲目学习和崇拜前苏联的结果。目前,我们艺术院校所使用的《 艺术概论》教科书,就是受到 文学中心论’影响较深的代表作。它的整体结构、框架、章节及内容的论述,都是文学教科书中那些原理原则的改编或翻版 当然,我不是说其中某些章节或某些阐释毫无可取之处)。而我们的文学理论教科书又不过是前苏联四、五十年代的改编或翻版。这几年我们的文学理论和美学界早已突破了苏联模式和教条，取得了富有独创性的成果。“ 文学中心论’的理论支柱之一是 现实主义论“。现实主义”成为了音乐理论和美学的基本范畴、音乐创作的基本方法。我们一些音乐理论工作者为了证明音乐艺术中‘ 现实主

义”的存在不惜歪曲事实，比如，北京某广播电台在介绍当代美国作曲家柯普兰的作品时,解说词的撰写者竟将柯普兰的《钢琴变奏曲》说成是"现实主义"的作品。柯普兰的这部作品是应用十二音和序列原则写作的多调性音乐，与所谓的"现实主义”创作方法风马牛不相及。按照这种理论，那么二十世纪来用现代音乐技法写作的作品，都可以称为"现实主义”音乐了。什么,斯特拉文斯基、兴德米特、勋伯格、"六人乐团"都可以归入"现实主义"作曲家之列了。这不是很荒唐的事情吗?再举一个例子，在一篇论述李斯特美学思想的文章中宣称:"李斯特的交响诗是现实主义创作，因而他的音乐美学思想"是一种现实主义的音乐美学思想("重点系引者所加),谁都知道李斯特是浪漫主义音乐大师，他所提倡的"情感论”和"标题音乐”思想，正是浪漫主义的美学思想的重要支柱，怎么一下子就会变成为"现实主义美学思想了"呢?真令人百思不得其解。这两个例子足以说明"文学中心论"的"怪圈"老是缠绕着这些人的头脑,使他们认不清"现实主义"的真正特定涵义是什么，以致任意用这个概念来解释与现实主义毫不相干的音乐作品。

但是,今天"文学中心论"的发源地前苏联的情况有了改变。前苏联和东欧的音乐美学领域中的"文学中心论”已开始有所改变。在1983年苏联音乐出版社出版的《音乐美学原理》(苏联斯坦丁诺夫和保加利亚安东诺夫等著)"前言"中曾指出:"文学中心论”是马列主义美学的许多著作和教科书所持有特点,"只是我们不超越文学以及相近似的艺术领域，这种理论还是可以接受的，然而音乐是以如此独特形式反映现实,以致各种流行读物中的许多原理,无论如何也"安"不到音

乐的材料之上，从而使音乐家在研究美学时，难于运用这读物，在音乐理论上和音乐实践上，难于应用此类美学原理（ 1987年中国文联出版公司出版的中译本，第 1页，重点系引者所加)。这里所说的 许多原理 ”指的就是文学理论,这一点是很明确的 这类原理很难运用于 音乐理论和实践上 ”。这部著作还说：

“ 现实主义问题的研究主要是用了那些以生活自身形式再现生活的文学、戏剧、造型和其他艺术的材料，企图把所得出的结论机械地用到音乐上，难免不引起重重疑难。因为在音乐作品中通常没有特定事实、事件、具体人物,人们行为、性格和处境的再现 中译本,第 282页,重点系引者所加)。这番话说明音乐是一种‘ 非再现性 ’艺术,与文学、戏剧、造型艺术等有着本质的区别。前苏联著名美学家鲍列夫也在其 1981年出版的《 美学》中说：

“ 在我们看来,这个定义 指 社会主义现实主义 ——引者）对于独特的审美成分还表达得不够明确。所以，很难于把这个定义用于建筑、实用艺术和装饰艺术、音乐和风景画、静物画等画种,以及文学中吐露内心感情为宗旨的抒情诗 (中国文联出版公司出版的中译本,第 265重点系引者加)。鲍列夫在这里指出‘ 社会主义现实主义 ” 的定义很难用于音乐艺术。这种看法不能不令人同意。

看来某些前苏联及东欧的学者开始试图摆脱‘ 文学中心论 ’对于音乐美学的束缚,特别对作为 文学中心论 ’的理论支柱的‘ 现实主义 ” 提出质疑，但可惜并没有作更深入的剖析和论证。他们的著作在某种度上还存留着 文学中心论 ’的影响。

1987年我在一篇文章(发表于《 时代音乐》第 2期，题为

《站在时代思潮面前反思》)中曾提到 现实主义 '是否适用于音乐艺术的问题，因篇幅所限未能展开讨论，现在我就对这个问题作比较深入的探讨。

二、现实主义原则能用于音乐艺术吗

首先，我们应当搞清楚‘ 现实主义”这个范畴的基本涵义和它的基本特征。

“ 现实主义 '是个外来术语,英语是 Realism”,它的字根是 real”,意思是 真实 ”,这个 real'恰恰能表明 Realism'的基本涵义。最早 Realism'被译为 写实主义 ”,以后才被改译为广泛流行的‘ 现实主义”。不久前美术界一位理论家认为 Realism还应当恢复原来的译法——写实主义,这样就易于区别造型艺术中的其它流派,我赞成这个主张。但是‘, 现实主义 '这个术语已通用许多年,看来很难改回去了。

什么是 现实主义 ”?

《辞海》中的条目是这样写的：

“ 文学艺术的基本创作方法之一。在文学艺术史上，现实主义与浪漫主义是两大主要思潮。现实主义提倡客观地观察生活，按照生活的本来样式精确细腻地描写现实，真实地表现环境中的典型人物(”《辞海》第 276页)。

我国艺术院校的教科书《艺术概论》中对 现实主义 '的解释与《辞海》大致相同：

“ 现实主义是基本的创作方法之一。它的主要原则，是要求按照生活本来的样式描写生活，并且通过艺术形象的典型化，揭示生活本质。在这个原则指导下，现实主义艺术体现出两个

特点：一是艺术描写的真实性，一是艺术形象的典型性。

现实主义的真实性，首先表现为忠实于生活本来的面貌，重视细节的真实性。……还表现在艺术家必须依照现实生活本身的逻辑真实描写生活。……现实主义不仅要求真实地描写实际生活的真实形态，还要揭示生活的最深刻的本质("《艺术概论》，文化艺术出版社1983年版，第194—196页，重点系引者所知)。

普通高等院校(包括电大、职大等)文科所用的《文学概论》中对"现实主义"解释，也同上面基本一致。但是，《文学概论》所讲的是文学中的现实主义，而《辞海》与《艺术概论》却包括了所有的艺术门类，自然也就包括音乐艺术在内。按照此二书的解释，现实主义的原理原则完全适用于音乐创作实践上，也可以作为音乐美学的范畴来运用。

现实主义作为一种文学思想，可以追溯到古希腊柏拉图和亚里斯多德的"模仿论"以及后来的西塞罗和莎士比亚的"镜子说"。至于形成了一股强大的文学思潮流派已经是十九世纪以后的事了。同时，必须指出，十九世纪的西方现实主义文学主要是小说。在我国文学发展史上并未形成一个现实主义流派。在我国古代文学中确有不少具有现实主义因素或现实主义倾向的作品。清代出现了一部现实主义作品《红楼梦》，也有的文学研究家认为明代的《金瓶梅》是一部早于《红楼梦》的现实主义作品。"五四"以来我们也产生了一些优秀的现实主义作品。今天，我们仍然要运用这种创作方法来创作反映我们伟大变革的文学作品。

谈到现实主义的涵义时不能不提到恩格斯在给英国女作家哈克奈斯信中对现实主义的那段经典性的阐述：

“现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”(“典型人物”曾被译为“典型性格”。现引自《马克思恩格斯选集》第四卷,第462页)。恩格斯并不是在给“现实主义”下定义,而是针对哈克奈斯的小说《城市姑娘》的欠缺所说的一番话。在这封信中恩格斯把巴尔札克称为是一位“伟大的现实主义大师”，更说明恩格斯谈的是小说创作中的问题。后来对现实主义的界定和阐释都越出恩格斯所谈的范围，变成了所有文学体裁的创作原则，现在又变成了所有艺术门类的创作原则。

在西方音乐发展史上并不存在着一个现实主义音乐阶段，这是众所周知的。许多音乐论著也很少使用过“现实主义音乐”这样的概念。过去由于我们盲目学习苏联，不管三七二十一给所有优秀的音乐作品统统贴上“现实主义”标签,反过来又用这些作品来证明音乐美学领域和创作实践中存在着“现实主义”,这就形成一个自我缠绕的“怪圈”。因此,我们就不能不把问题提出来加以讨论，究竟“文学中心论”的理论支柱能不能应用于音乐理论和音乐实践？

首先,要从音乐艺术本的特征谈起,汉斯立克说:只有对器乐音乐的论断才能适用于音乐艺术的本质。要探索音乐的一般规定,即标志音乐的本质、本性,和确定它的界限、方向的东西,只能以器乐音乐为对象《论音乐的美》人民音乐出版社1980年第二版，第34页）。因此，我把与文学或其他形式相结合的歌曲、歌剧和舞剧等排除在外。

音乐是一种非再现性艺术，它与再现性形式——造型艺术、叙述性形式——文学有着本质的区别。音乐艺术所使用的是一种特殊的符号系统,它与文学、戏剧、绘画、雕塑以及舞蹈

所使用的符号系统完全不同，这就决定了它的表现形式的特点。美国哲学家和艺术理论家苏珊·郎格把人类所使用的符号系统分为两大类：一类是"推论性符号("discursive),语言就是这类符号,它是一种"纯粹"的符号；一类是"非推论性"("presention)或"表现性"符号,有人译为"显示性"符号。前者为文学所使用，后者为艺术所使用。但我认为，还应当分出一类"表象性"符号,这就是绘画、雕塑和舞蹈艺术所用的符号，它们或者以线条和色彩的组合为"代码"，或者以身体的动作和姿态为"代码"。尽管这些传达艺术信息的手段不尽相同,但都是诉诸视觉感官的"形象"表现。所不同只是绘画与雕塑是静态的,而舞蹈是动态的。文学使用的"推论性符号",其代码是字母组合成"词"和"词汇"。音乐艺术所使用的"表象性符号"是以音乐(乐音)为代码。作为口头语言形式的文学(比如朗诵和广播）和音乐艺术可以同属听觉符号。但是今天的文学作品都早已由口头文学过渡到书面文学了，即其所使用的工具"言语"("parole)已转化为"语言("langue),全世界的文学作品都是用"语言("文字)写成,供人阅读。从这一点上说文学已经和音乐有了很大的差别。尽管音乐的乐谱是由音符"书写"成的,但供人们欣赏的不是"乐谱",而是演奏(演唱)。在传达艺术和审美信息的过程中，乐谱中的"音符"转化为诉诸听觉的"音乐"。英国学者特符伦斯·霍克在他的名著《结构主义和符号》一书中指出：

"听觉符号在特征上与视觉符号有着本质的不同，前者把时间而不是空间作为主要的结构力量，后者使用空间而不使用时间。听觉的'时间的'符号就其特征而言,倾向于象征,视觉的、'空间的'符号在特征上则倾向于图像,得到充分发挥的

听觉符号，在艺术方面产生了口头语言（即指“文学”——引者）和音乐等重要形式。视觉的和空间的符号则产生绘画、雕塑、建筑等艺术形式。当然这粗略的概括之外，还有使用两者结合起来的艺术形式：戏剧、歌剧、电影、电视”等《结构主义和符号》，上海译文出版社中译本，第139页）。

霍克斯把艺术符号系统分为时间的、听觉符号和空间的、视觉符号是对的。但是对音乐艺术来说，它的特征倾向于象征，却不完全对。因为有的音乐作品并没有象征的特征，比如巴赫的复调作品就很难说有什么象征的意义，这种作品在非标题音乐中是很多的。

现在继续研究文学与音乐的区别。

文学自从由只供朗诵变成书面阅读的作品以后，它使用的是“文字(”语言)符号系统，而音乐则是诉诸听觉的艺术，其传输艺术信息的符号是“乐音(”音符)，它具有和“文学”不同的特性，它不需要任何中介就直接传入听觉器官而起作用。但是，语言（文字)必须经过中介——由无形象性的符号转换为“形象”，以激活人的记忆仓库中的表象，才能完成传输文学信息的任务。一个国家或一个民族的语言必须经过经过翻译才能使另一个国家或另一个民族的人所接受。而音乐语言（“语言”是借用的，并无语言学上的涵义）却不需要任何翻译即可使任何国家任何民族的人所接受，这也可以说是音乐符号系统比文学符号系统优越的地方。语言是由字母所组成的，单独的词或词汇、词组具有明确的具体意义，而乐音与乐音的组合而没有明确的具体意义。例如英语中的“tree”其“所指(”signifie)是现实世界的“树”，然而乐音中的任何组合，比如C、D、E、或是E、B、D，并不是代表或指向现实世界的任何事物。当

然,这些单个符号的组合,加上节奏、时值、音高和力度的贯穿和安排都可以表现一定的"意义"("意味")。比如:C、D、E、G、A、B几个音,经过一定组合就具有了一定的"意义"("意味")。如比才的《阿莱城姑娘》第二组曲第一主题。它并不能像英语中t、r、e、e的组合而成为具有明确意义的"树"这个词汇。由于这两种符号系统本质上的区别,文学可以通过语言的组合结构来反映、描绘一切客观世界的现象、图景,叙述任何事物或事件的产生和变化,等等;可是乐音的组合以及运动并没有这种功能。尽管如此,它们还是能够表现出无法用语言和概念来说明的深蕴的"意味"。在很多情况下是通过听者的直觉来"领悟"到的,在另外的情况下是依靠听者的"联想"或"想象"来理解的。标题音乐就是凭借标题、文字说明或者背景材料以激活听者的"联想"或"想象"的心理功能,但是,这对于非标题音乐("纯音乐")来说,就很难达到联想或想象的准确程度了。

还有一种有趣的现象,标志着文学和音乐的不同性质。语言经过人类长期的实践活动形成一整套规则,人们必须遵守这套语言规则才能进行交流活动。比如,这样一句话:"乙是甲的儿子",换句话说是"甲是乙的父亲",两句中的意思十分明确:甲是父亲,乙是儿子。如果把这两者在句子中的位置予以调换,则意义完全相反了:"甲是乙的儿子","乙是甲的父亲",然而。乐音符号却可以任意调换,绝不会产生语言中出现的那种意义的转换,比如,1、3、5、6四个音,可以排列:6、5、3、1,或3、5、6、1……由此可见,推论符号的语言系统和表现性符号的乐音系统,具有各不相同的性质和功能,不可替代或转换。也就是说,绝不能拿文学中的一些原则来替代或转换成音乐艺

术中的特殊规律。如果硬要这样做，其结果必然导致其特定的审美信息传输功能的丧失，说得夸大一点就会导致艺术本身的消亡。

在这里，我并不是说文学与音乐的之间不能相互启发和影响。十九世纪的西方文学与音乐之间的影响是十分明显的，这主要是文学给予音乐的影响。也正是由于这样的原因，汉斯立克才写出了他那部美学名著《论音乐的美》，以纠正浪漫主义音乐艺术过分依赖文学的偏向。

三、魂兮归来”还我音乐艺术的本质

按照流行教科书对现实主义的解释，它的原则主要有两条：一是真实性,一是典型化 有的还加一条 揭示社会生活的本质”。

现实主义的要害就是 写实”就是说文学作品中所描绘的人物形象、故事情节以及人物活动的环境等都要与社会生活保持一致性，使读者在阅读文学作品时感觉到书中所反映的一切都真实可信，像实际存在的那样，甚至要求符合社会生活所可能发生的，合乎发展逻辑的细节描写。要是拿这条原则来要求音乐艺术能够做到吗？答案只能是否定的。

我在前面已经说过音乐所使用的是一种不同于文学语言的符号系统，它的符号的任何组合形式都不可能真实而具体地 描绘’现实生活中的各种事物和现象 简言之,就是它并不具备 再现’的功能。苏珊·朗格说得对：在我看来艺术甚至连一种秘密的或隐蔽的再现都不是，因为很多艺术品是什么东西也没有再现的”（转引自法国学者罗兰·巴特的《符号学

美学》中译本,第29页)。这对于音乐艺术来说再确切不过了。音乐艺术中的音列——音阶、乐音与乐音的横向连接——旋律，乐音与乐音的纵向结合——和声,等等,是人类在音响物理学的基础上经过长期审美实践的产物。这些东西不存在于大自然中，也不源于人的言语。有些音乐作品曾用模拟音响的手法，造成特定的审美效应，但只是一种极少的、辅助性的手段而已。贝多芬的《第六交响曲》第二乐章中出现了模拟杜鹃和鹌鹑的鸣叫，只是极为短暂的一瞬，对整部乐曲并不起什么决定性的作用。至于贝多芬《第五交响曲》中的"命运"动机,也有点像敲门声,但是只有一种"象征"的意义,并非真实生活中敲门的艺术再现。梅西安那种把真正的鸟鸣声真接引入作品的做法并没有获得公众的承认和接受。至于西方现代先锋派那种自然主义手法已经越出艺术的范围，向非艺术转化，并没有获得广大群众的认同。十九世纪浪漫主义作曲家常常根据文学作品来构思和创作自己的乐曲，但是，尽管借助于文学标题的说明，听众并不能象阅读文学作品那样在脑海里呈现出真实具体的生活图景和人物形象，更不能感受到所谓的"细节的真实"。浪漫派的音乐作品之所以发挥巨大的审美效应，最主要的是"情感"的表现。所以,"情感论"是浪漫主义音乐美学的理论支柱，这一点是举世公认的。浪漫主义音乐所运用的是浪漫主义的手法，而不是现实主义的手法，把浪漫主义大师李斯特的美学思想说成是"现实主义"的,是毫无根据的。尽管浪漫主义音乐过份依赖于文学，但是，却能体现出音乐艺术的本质特征。

苏珊·朗格把艺术定义为"人类感情符号的创造"，对于音乐艺术来说是比较恰切的。但是，她认为艺术所表现的是

“ 人类普遍的情感 ”,而不是作者本人的情感的自我表现,这就有些片面了。有的音乐作品表现了人类的普遍感情，有的音乐作品却表现了作曲家本人的感情,如,柏辽兹的《 幻想交响曲》和柴科夫斯基的《 第四交响曲》就完全是作曲家情感的自我表现。有的音乐作品通过个人的情感来表现人类的普遍感情，比如,贝多芬的《 第九交响曲》和肖斯塔科维奇的《 第七交响曲》就是。苏珊 ·朗格说：音乐能够通过自己动态结构的特长,来表现生命经验的形式，而这一点是极难用语言来传达的。情感、生命、运动和情绪，组成了音乐的意义 ”(《 情感与形式》中译本,第 42页,重点系引者所加)。这段话,对于我们非常有启发意义。音乐艺术正是通过情感表现的形式进而体现人的本质、感觉、思维、气质、体验和意志等,这的确 是极难用语言来传达 ”的。这正是我们常说的 只可意会,不能言传 ”意思。音乐艺术的这种‘ 不可言说性 ” 之所以是音乐艺术独有一种特点，正是它使用的符号系统的性质和功能所决定的。

我们还可以从审美传输过程的描述来说明问题。

艺术的审美过程一般是这样的：

作　　者　　——作品存在的方式——　　读者或观众
（ 审美信息的制造）（ 审美信息的载体）（ 审美信息的接受）

音乐艺术的审美信息传输过程还应加进一个十分重要的环节 ——审美信息的传递 演奏、演唱,有的还需要指挥)。如果缺乏这一环节，音乐艺术的审美信息就无法被听众所接受，听众是无法直接从乐谱（ 总谱）去获得艺术信息的。我们不仅只研究第一、第二环节,也要研究第三、第四环节。忽视第四环

节是不行的。西方的接受美学正是由于弥补过去美学研究的缺陷而产生的。审美信息传输到接受者那里究竟产生什么的审美效应，这是个十分重要的问题。何以获知一部作品演出时和演出后如何唤起听众的注意，达到什么样的美学效应，一部作品艺术价值的高低等，都应加以特别重视。但是，那些坚持音乐能够真实反映社会生活的人——也就是坚持音乐中存在着现实主义的人，他们都并不去考虑接受者的反馈是怎样的，音乐作品的接受者是否听得出所谓“现实主义”作品中所描绘的人物和事物，其实作一个简单的实验就可以得到正确的答案。在外国（包括前苏联）的一些音乐学家都曾进行过这样的实验，拿一部音乐作品给各种人（包括有音乐修养的人）听，并不告诉他们音乐的标题和内容表现，结果听者所得到的感受是各种各样的，甚至是完全相反的。我们不妨把穆索尔斯基的《图画展览会》的录音磁带放给完全不了解的这部音乐作品内容的人听，肯定地说他们是听不出第一个乐曲描绘的是一个在胡桃上雕出的侏儒，第二个乐曲写的是一所古堡，更听不出第六个乐曲是刻划两个犹太人：一个是富有的胖子，一个是贫穷的瘦子……当然，我不是说这部作品没有艺术价值，我只是想说，这种企图描绘具体人物和事物的手法并不是音乐创作的最佳方法。

要说音乐艺术具有一定的“真实性”，那只能是情绪——情感的真实性，即所谓的“真情实感”。正是由于音乐作品表现的“真情实感”打动了听者的心灵，从而获得高度的美感享受。

现实主义创作方法的第二条原则是“典型化”，就是说作品中要塑典型人物的形象，以及要求人物所处的环境具有典型性。对于小说这样的文学体裁来说，这种要求是十分合理

的。许多优秀的小说作品塑造了不少著名的典型人物形象，真实描绘了主人公生活于其中的典型环境。但是，用这样的原则来要求音乐艺术能够作得到吗？回答不能不是否定的。但是，在我们的刊物上居然出现这样的论调：“ 音乐中塑造的人物形象，不只是作者本人而已。作曲家在音乐中可以塑造各种性格阶层、社会地位的人的形象，……音乐作品不仅能塑造单个人的形象，并且能表现出众多人物来(《 音乐爱好者 1980年第一期，第 10– 11页，重点系引者所知）。我不相信哪位作曲家会有这样高超的本领能够运用小说的手法在自己的作品塑造出“ 各种性格阶层、社会地位的人的形象;”” 不仅能塑造单个人的形象，并且能表现出众多人物来 ” 。我不相信哪一个听者能够有一种异于常人的‘ 特殊功能 ” 可以直接从音乐作品中‘ 听出“”各种阶层、社会地位的人的形象 ’来 我这里谈的不是那些与文学或舞蹈相结合的综合性质的艺术 ,如歌剧、舞剧等)。这位作者的这番话对于小说体裁来说倒也适合，但对于音乐艺术来说却显得荒唐可笑。这也说明‘ 文学中心论 ” 的思想对我们音乐界的影响是何等深沉！其实我在前面的论述已回答了这个问题。音乐艺术所使用的符号系统具有非再现性、模糊性和不可言说性 ,它不可能塑造人物形象。音乐的 文本 ’也显现不出 形象 ’来 ,它只能激活听者的想象功能，从而幻想出人和事物的形象来。尽管‘ 音乐形象 ” 这个概念不科学还是被人滥加运用，从而导致思维的混乱，从事音乐欣赏工作的人，常常在介绍音乐作品的解说中使用‘ 音乐形象 ” 概念，因而使听众也受到‘ 文学中心论 ” 的浸染。音乐艺术连人物形象都无法显现 ,更说不上 典型 ’人物的塑造了。如果说音乐艺术具有一定的典型性，也只能体现于感情性质、风格特征和民族色采等

方面。比如，贝多芬的英雄性、肖邦的诗意性、门德尔逊的抒情性、柴科夫斯基和肖斯塔科维奇的悲剧性、西贝柳斯的民族性、德彪西的朦胧性……等等，但是，这与现实主义的“典型性”是性质完全不同的两码事。

现实主义还有一条重要的原则，就是要求“揭示社会生活的本质”，什么是社会生活的本质，本来并不是一个很难说得清的问题。按照传统的观点认为，社会生活的本质指的是决定社会历史发展方向的先进阶级或先进力量。在文学中要求先进力量的代表正面英雄人物占压倒一切的地位，还必须表现他的阶级意识和阶级理想，也就是说要在作品中塑造高大完美的英雄人物形象。实际上，在前苏联文学界也并不是所有作家都按照这条原则来创作的。比如，肖洛霍夫的《静静的顿河》和帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》中占主导地位的主人公并不是什么先进的英雄人物，或正面形象，即使如此并不妨碍它们成为公认的杰出作品。文学尚且不能按这个原则进行创作，更何况音乐呢？

音乐是非再现性艺术，按今天的现代术语来说是“主体性”（或主体意识）最强的艺术。集中表现以感情为核心的内心世界的活动是音乐艺术的本质。当然，我们不是说创造音乐作品的人可以脱离社会而存在，他不是自然的人，而是社会的人，他不能不受生活于其中的社会环境的制约和影响，作曲家不能不体现出时代和社会的特点，这是不言而喻的。至于如何运用音乐的符号体系，把诸多的复杂的因素结合为一个整体来传输艺术信息，而欣赏者又如何调动大脑的机制来接受艺术信息，仍然是一个有待于深入研究的重要课题。

可悲的是，我们的教科书还在宣传这一套“文学中心论”

的教条模式；同时，一些搞作品介绍和音乐欣赏的人还抱着这些不符合音乐艺术规律的东西不放，似乎离开它们，就无所作为了。

这就使我不能不发出“魂兮归来”的呼唤：还我音乐艺术的本质！”

1988年5月3日于四川音乐学院

（原载《青年美学》1988年11月第一期，修改后又发表于《音乐探索》1995年第二期。

“论音乐形象”

在音乐美学领域，音乐形象’这个概念的存在据我所知大约有一个世纪。但是广泛使用这个概念的时间不过五十年左右，主要是苏联和东欧一些国家的音乐界，而欧美和日本等国家却很少使用它，即使是使用这个概念时也同苏联所理解的涵义不大相同，我国音乐界从苏联引进这个概念也不过是建国前后的事,但很快就得到广泛运用。音乐形象’不仅作为马克思主义音乐美学的重要范畴来对待，而且被当作衡量音乐作品艺术价值的标准。我们常常看到许多音乐理论和评论文章都用这个概念来评价作品的高低和好坏，或者作为阐释音乐理论问题的依据。

“ 音乐形象’是从文学理论中的 艺术形象’这个概念引伸而来的，它是否有科学性，是否能说明音乐艺术的本质，能不能作为衡量音乐作品的价值，集中一点就是它是否是音乐美学的重要范畴，似乎从来没有人怀疑过。不久前我看到一篇题为《 音乐表现形式的特殊性》的文章,第一次对 音乐形象’这个概念提出了疑问:长期以来‘ 音乐形象 ’这个词在音乐理论界的文章和评论中广泛使用，由于这个词本身概念上的含混，提法上的不科学和不确切，加之理解上的差别，从而就造成许

多人对音乐表现形式特殊性认识上的模糊。(”《人民音乐》1980年第9期）这个问题提得很好，尽管作者没有对它作更进一步的理论上的论证，但作者对一潭平静的池水投入一枚小小的石子。我认为,目前,是需要对"音乐形象"这被公认的音乐美学范畴作一番清理的工作，认真考察一下"音乐形象"在音乐美学中是否有存在的价值，也就是说音乐艺术中有没有"音乐形象"这样一个重要的问题。

一

首先,我们有必要回顾一下过去和现在音乐理论界对"音乐形象"的解释和阐述。

上一世纪五十年代奥地利的著名音乐家爱德华·汉斯立克在他的《论音乐的美》一书中使用过"音乐形象"这个词,但是汉斯立克把"音乐形象"同"音乐造型""客观形体"等的含义等同看待。在他那里"音乐形象"是作为音乐艺术所使用的特殊材料本身的形式结构来理解的。汉斯立克所说的"音乐形象"指的是一系列音乐运动的形态，音乐的美就是音乐运动的形式美。很显然,汉斯立克的"音乐形象"的概念,并没有今天艺术理论中所说的"艺术形象"的意义。

1853年舒曼在一篇评论柏辽兹的《幻想交响曲》的文章中使用了"音乐形象"的概念。他说在第一乐章中,第一主题的第三乐思出现于第16页（总谱页码）的PP以后,"变成了明晰的音乐形象"。音乐到了第19页后,"是一些完全带有幻想性质的音乐形象"(《舒曼论音乐与音乐家》,人民音乐出版社

1987年版版，第60页）看来柏辽兹指的是乐曲本身所具有“音乐形象”;但是,他又说这种形象是很不确定的:我的确很难断定，一个不知道作曲者的意图的人，听了音乐是否也会引起和柏辽兹心里相同的形象，因为我已预先看过了乐曲的标题——一旦你的视线胶着在一个明确的东西上，你的听觉就已不能独立自主地判断了。“”如果以为作曲家展纸拿起笔,都要打算表现、叙述或描绘某个事物，那自然是错误的想法。不过也不能把外界事物的印象和影响作用估计得太低。”（同上书，第81页）舒曼在评论许多同时代作曲家的作品，都用生动的笔触描写了他听音乐后所产生的各种富于诗意的联想和想象。

普遍使用“音乐形象”概念的是苏联的音乐理论界。大多数苏联音乐学家都认为音乐形象问题是音乐美学中最核心的问题，音乐形象’是音乐艺术的最高范畴。五十年代在苏联音乐界出现了讨论音乐形象的热潮，围绕这一问题发表了大量的文章。我国也选择了一些有代表性的文章出版过专集。从总的情况来看，他们基本上是根据文学理论阐释艺术形象的原理原则来分析所谓的“音乐形象”，机械地套用哲学上的理论，来替代对音乐作品实际情况的分析。这些文章对我国的音乐理论产生了很大的影响，这也是“音乐形象”被我们广泛使用的一个重要原因。这种情况的产生是可以理解的。在五十年代我们总是把苏联的文学和艺术理论当作马克思列宁主义理论来学习和运用。苏联硬套文学理论的做法，在这里可以举几个例子说明。1963年苏联出版的《简明美学辞典》（奥夫相尼柯夫和拉祖姆内依主编,这两人是苏联文学、美学界很有影响的学者)的音乐’条目中说音乐是通过音乐形象来反映

现实的艺术种类”，音乐的(音响艺术的)形象是音乐中典型化的基础。音乐形象往往包括音响表现力的因素(例如，拟声手法、动作的联想手法等)。音乐形象的概括力在音乐形象的对照、交替、对比中大大提高了。……音乐形象是作曲家通过作品名称或随同作品的文学标题来加以具体说明。(”中译本，知识出版社1981年版，第88页)苏联科学院哲学研究所、艺术史研究所编写的《马克思列宁主义美学原理》中说：音乐艺术也正像其他艺术——文学、绘画、雕塑、建筑一样，通过艺术形象反映现实，给人们以最大的审美享受，对人们进行社会教育，揭示现实和我们同现实的关系。(”中译本，生活、读书、新知三联书店1962年版，第614页)这本书在其他地方谈到音乐的时候，仍然使用音乐形象’的概念。

现在我们对照一下我国的出版物是怎样说的。《辞海》艺术分册的音乐’条目中写道：音乐是艺术的一种，通过有组织的乐音所形成的音乐形象表达人们的思想感情，反映现实生活(”上海辞书出版社1980年版，第136页)。在一本作为全国艺术院校教科书的《艺术概论提纲》中也说：音乐是用有组织的乐音构成音乐形象来直接表达人的感情的艺术。”“旋律是音乐的主要表现手段，音乐形象主要是由旋律构成。(”《艺术教育》编辑部刊印本，1980年版第105页)。王朝闻主编的《美学概论》也有大致相同的解释：音乐以在时间上流动的音响的物质手段，表现人的审美感受，从而形成一定的‘音乐形象’。(人民出版社1981年版第265页)。这些对音乐形象”的肯定和阐释基本上是一样的，都认为‘音乐形象”是音乐艺术的本质特征，“音乐形象”是认识和反映现实的特殊形式，“音乐形象’是音乐美学的重要范畴。

苏联的一些音乐家对‘ 音乐形象 ”问题作了理论上的阐述,例如,克列姆辽夫在《 音乐美学概论》的第六章 音乐形象的形成 ”一开始就说:象任何艺术形象一样,音乐形象也是以典型化的、概括的、同时又是具体感性的形式反映了现实的规律性。(” 中译本,音乐出版社 1959年版,第 188页)雅鲁斯托夫斯基在《 论音乐形象》一文中说:在完美的艺术形象 指音乐形象 ——本文作者) 里表现出了现实现象的典型特征及其社会本质 ”“ 我们从音乐形象里找到了通过具体的、典型的现象去概括地反映生活的特殊形式(”《 论音乐形象》论文集,音乐出版社 1959年版,第 2页、第 14页) 一个讲‘ 音乐形象 ”能够反映现实的规律性,另一个讲‘ 音乐形象 ”能够表现现实现象的典型特征及其社会本质。前者讲的现实的规律性主要指人的语言音调和自然界音响的规律性;后者指的是客观事物的形象及其发展过程。他们都把‘ 音乐形象 ”直接同文学和其他造型艺术中的‘ 艺术形象 ”等同起来。至于音乐形象如何具体地反映现实生活的规律性和社会的本质,则讳莫如深,不了了之。苏联音乐学家论音乐形象的文章充满了许多抽象的概念,许多文章都带有思辨的性质,大量使用哲学和文学理论教科书的术语和概念,说明问题的例证总是那几个其中有摹拟大自然音响的乐曲,有不少文章只是根据乐曲的标题和文字资料来解释音乐作品中的音乐形象,往往带有主观随意性。当然,我不是说苏联学者的论著毫无可取之处,而只是说他们不是从音乐艺术本身的特殊性(即区别其它艺术的本质特征) 以及欣赏者的实际感知和审美感受出发,而是先验地断定音乐作品必然像语言艺术及造型艺术一样存在有与艺术形象相等的 音乐形象 ”,从这个预想的前提出发,以论证音乐形象的存

在价值，因此缺乏充分的说服力。

我国一些谈论音乐形象问题的文章基本上和苏联学者们的出发点和论证方法相同，都肯定音乐形象的存在价值，音乐形象也同文学中的艺术形象一样是认识和反映客观现实的特殊形式，音乐作品可以真实具体地表现现实的各种事物和人物的形象：音乐形象是音乐作品内容的核心，是决定音乐作品艺术价值的尺度和标志。有的认为音乐形象表现为音乐的造型性或者描绘性，有的认为音乐形象的实质在于它的表情性或者类比性。他们往往无视于音乐艺术所使用的物质材料和手段不同于语言艺术和造型艺术的特殊规律，而把音乐中所谓的 艺术形象(”音乐形象)同语言艺术和造型艺术中的 艺术形象 ’完全混同起来。有的甚至走得更远，比如，有一篇题为《 什么是音乐形象》的文章，竟然这样说：音乐中塑造人的形象，远不是作者本人。作曲家在音乐中可以塑造各种性格，阶层，社会地位的人的形象“”音乐作品中不仅能塑造单个人的形象，并且能表现出众多人物来。(”《 音乐爱好者》，1980年第一期，第13页。着重点为本文作者所加）这简直是在复述文学理论教科书上的普通道理，哪里是在谈音乐美学问题。谁能够从音乐作品中 听出 ’作曲者本人的形象，谁能够从中 听出 ”“ 各种性格，阶层，社会地位的人的形象 ”又有谁能够不仅 听出“”单个人的形象 ”，并且能够 听出“”众多人物来 ”？

与此同时，也有一些文章注意到了音乐艺术的特殊性，它们的作者对 音乐形象 ’作了另外的解释。这些文章作者把音乐形象与广泛造型艺术中的艺术形象区别开来，直接从音乐艺术本身的特殊性出发来谈论问题，比如伍雍谊同志说：“ 用来创作艺术形象（ 即音乐形象——本文作者）的材料不是印

象,而是和印象同时产生的感情活动,即作者对客观事物产生的感情反映,将这样的感情活动加以概括、集中和典型化,用音乐手段表现出来,就成为音乐形象。因此,音乐形象可以说是感情形象。(”《形象思维和音乐形象》,《音乐论丛》第二辑,人民音乐出版社1979年版,第53页)这里所说的“音乐形象”是作曲者对客观事物的感情反映,而不是客观事物形象在音乐作品中的真实再现,这就同前面所述的那种对音乐形象的理解有着很大的区别了。于润洋同志也有类似的看法,他在《器乐创作的艺术规律》一文中指出:由于器乐手法的特殊性质,不存在文学作品中那种含义的‘形象’。按照我的理解,器乐中的这种‘形象’,应该是作者自己的感情体验。(”《人民音乐》,1979年第5期第27页。)他所说的器乐的形象”其实就是伍雍谊同志所说的感情形象”他们对音乐形象’的解释与前面那些文章所阐述的就不完全一样了。他们间接地否定了音乐形象’的存在价值。著名的波兰音乐学家丽莎教授在她的美学著作中一再强调音乐艺术的本质特点在于表达人的情绪——情感的反应和体验,她提出音响形象’和音乐表象’的概念来代替音乐形象’的概念。她认为音乐形象就是音乐表象。因而不使用音乐形象’的概念(参看《论音乐的特殊性》中译本,上海文艺出版社1980版)音乐形象’是否就是音乐表象,还值得研究,因为,所谓的音乐形象’是指作品本身的艺术形象”,而音乐表象’是指作曲家形象思维活动中的产物。廖乃雄同志直接了当地否定了视觉形象在音乐艺术中的存在。他说:音乐是诉诸听觉的艺术,因此,从科学的概念上说,音乐中不存在视觉形象。(”《人民音乐》,1979年第6期,第29页),但是,他又说:艺术中所说的形象并不是只

视觉形象，而广泛指一切通过艺术的表现使人感到栩栩如生，仿佛历历可见的种种情景的想象。(”引文同上)如果这仅是指语言艺术来说当然是正确的，但是对于上演的戏剧、舞蹈，拍摄完成的电影、电视片等来说就不正确了，更不用说绘画、雕塑和摄影艺术可以直接从作品本身用眼睛感知视觉形象。因为，这些艺术作品的内容就是由视觉形象构成的。可是，音乐艺术正如廖乃雄前面所说的并‘ 不存在视觉形象 ”。音乐是可以通过它的特殊手段使听者产生多种‘ 情景的想象 ”，然而那却不是‘ 音乐形象 ”的功能。本文后面将比较详细地谈到这个问题。

苏联的音乐学家不仅肯定音乐作品中音乐形象存在的价值,而且认为音乐形象是音乐美学的最高范畴 克列姆辽夫),并断言 :“ 形象问题是现实主义音乐美学的一个主要的、决定性的问题。(”涅斯契耶夫)这就是说,如果不承认音乐形象的存在价值，就取消了音乐本身的存在价值；如果不承认音乐形象问题是现实主义音乐美学的主要的、决定性的问题，就取消了所谓的‘ 现实主义音乐美学 ”。事实果真是这样吗？我认为事实并非如此。

二

一个具有科学性的概念必须有真实可靠的客观事实作为根据，必须排除任何借喻、比喻和象征的可能性。真理必须经过实践的检验才能确证它的存在。所谓的‘ 音乐形象 ”这个概念也应当经过实践的验证，否则就不具备真理性和科学性。首

先,有必要搞清楚 形象 ”一词的含义,进而搞清楚 音乐形象 ”这个概念的含义究竟是什么，是否有存在的价值。

“ 形象‘ 形相 ’)在汉语中的意思是十分明确的,它不是一个多义词。一般说来,形象指的是客观事物 包括人)外部形式结构的诸种特征。如,人的面貌、体积形体、姿态和动作,以及物的形状、状态、色泽等等。事物形象主要是人的视觉器官的对象。客观事物通过人的视觉器官而被认识。触觉也能‘ 认识 ’某些事物的局部形状,而不能 认识 ’它的整体。至于宏观世界和微观世界的许多事物及其运动的现象只有借助于科学仪器才能加以辨认。我们在这里讨论音乐形象问题当然不必要解及这些自然科学的问题。客体(事物)与主体 人)的关系是刺激与反应的应对关系。客体刺激人的感官 主要是视觉),再由神经系统把信息传导给神经中枢，结果在大脑皮层留下了痕迹 即映象或印象),心理学把这种痕迹称之为表象。事物的形象被大脑皮层保留下来，就象计算机把信息存储起来一样，这种被保留下来的事物的形象，就叫做记忆表象。记忆表象是客观事物的反映，但这是它的外貌的反映。这二者之间的关系是相互契合的。我们记忆表象中的张三李四的形象，必然是外于我们而存在的张三李四形象；我们记忆表象中的梅花、桃花的形象，也必然是客观存在的桃花、梅花的形象。这是认识的感性阶段的现象。“ 形象 ” 的涵义既包括客观事物也包括记忆表象。

俄语中的 Oбpa3 ”一词与汉语中的 形象(” 形相 ’)意义相同。“ Oбpa3 ” 加上前缀，就可作‘ 想象 ” 解。德语中的“ Gestalt’除了有面貌、外形、状态等意思外,也指文学作品中的人物形象。英语中等 Image”,作为名词时,与汉语中的 形

象 ”一词相同,另外也可作 表象“”意象 ”理解,这就不是指客观事物的形象，而是指主体对于客体的反映，以及记忆表象的再现、组合和扩展了“。Imagc”作为动词时,就有 想象“”、推测 ”的多种意思“，Gestalt”和 Image”是多义词,它们的意义要看用在什么场合才能确定。文艺理论中所谓的形象，主要指文学作品的人物形象。戏剧、电影、绘画和摄影艺术除了指人物形象外，还包括其他事物和大自然的景象。这都是众所周知的常识。但是，在音乐艺术中问题就没有这么简单了。我想大致归纳为下面几种情况，谈谈我的看法。

第一、有一种观点把 音乐形象 ”与音响形象、乐音形象、音乐造形 即所谓的 声乐 ”)作为同一个概念来理解。这完全没有文艺理论中所说的“ 艺术形象 ”的意义。它并不是客观事物的反映，它只是物质材料本身的存在和运动的概括。汉斯立克就是这样解释 音乐形象 ”的。他在《 论音乐的美》一书中所提到的音乐形象 ”是指乐音运动的形式结构，并不具有“ 艺术形象 ”的品格。在另一个地方他把 音乐的形象 ”作为审美表情的形容语来看待,他说：一篇音乐作品的审美表情,可以用优美、温柔、激烈、刚强、纤丽、清新等言词来形容,这些观念都可在乐音的组合中找到相应的感情表现。因为我可以直接利用这些形容词来描写音乐的形象……（中译本,人民音乐出版社 1980年版，第 29页）。从表面来看，汉斯立克这里所说的音乐形象似乎与某些同志提出的“ 感情形象 ”概念相同，而实际上汉斯立克是根本反对音乐的内容是表达感情的。他只承认乐音（ 即使是单个乐音）能激起人们一定的情绪反应而已。他说的“ 音乐形象 ”不过是乐音组合的运动形式，所以他总是用“ 音乐造形 ”和 乐音形象 ”来说明问题。这两个概念非常清楚

地是指音乐形式方面的意义，与客观事物的形象和人意识中的表象完全没有关系。当然，把乐音运动的形式结构称为“音乐形象”，也不过是一种比喻性的说法罢了。一系列乐音(旋律)、一系列乐音的组合(和声、复调)在空间和时间中连续不断地运动，是有一种形态表现出来的。当发音体受到一定力量的撞击,产生了振动,形成声波,声波在空气中作波状扩大,人的听觉器官接纳不断袭来的声波，再传导给大脑，于是就感知到高低不同、力度不同、长短不同、音色不同的声音。这种声波的频率和振幅的状态，虽然人眼不能看到，但可通过仪器形象地显示出来。在外国有人能把不同演奏者演奏同一乐曲所呈现出的不同的乐音运动的“形象”用仪器记录下来，象心电图一样的准确、清晰。所以,把音响(乐音)运动的造形称为“音响形象”、“乐音形象”,也未尝不可,但是如果把它和我们艺术理论中所谓的“音乐形象”混为一谈就不妥当了。

第二,有的人(应该说是大多数)认为“音乐形象”是音乐作品对于客观现实的真实反映，它与语言艺术和造型艺术的艺术形象没有什么区别。他们在论证“音乐形象”问题和评论音乐作品中的“音乐形象”时，又总是套用文艺理论的一些并不适用于音乐艺术的原理原则。当然，从根本意义上说，音乐艺术是意识形态之一，它必然是客观现实在作曲家头脑中反映的产物。但是,它对客观现实的“反映”,与语言艺术和造型艺术的“反映”,其途径与方式有着很大的不同。它不可能像语言艺术和造型艺术那样直接地、真实地、具体地再现客观现实，听者也不可能从音乐作品中直接地“听出”客观事物的诸种特征。它本身根本不存在那种真实地反映事物的艺术形象。人的听觉与视觉相比有着很大的局限性。世界万物和万千现

象只有极少数是能发出声响的。人认识世界主要靠视觉，而不是靠听觉。音乐是诉诸听觉的艺术，它所使用的物质材料是声音（而且还不是客观世界中能发声响的事物的实际声音），这种声音在反映事物时只有极其可怜的功能。这就是音乐作品不存在直接反映客观事物的“音乐形象”的最主要的原因。我们可以用具体的音乐作品来加以说明。

我们先看歌曲艺术的情况。

我们不能否认歌曲作品中存在着艺术形象，但这种艺术形象完全是由歌词内容来显示的。离开了歌词，它的曲调（无论是单声的或者多声部的）本身并不能呈现所谓的“音乐形象”。那种认为旋律是“音乐形象”的基础的看法是没有根据的。

我们知道，一首歌曲常常附有多段歌词，可以描述各种不同的事物，有时甚至会出现彼此相反、相互矛盾的事物形象。一个曲调可以同时配以暴露敌人残暴的歌词和表现人民英勇斗争的歌词。抗日战争时期的歌曲常有这样的情况。比如，贺绿汀的《游击队歌》：

（一)我们都是神枪手,每一颗子弹消灭一个仇敌,我们都是飞行军，哪怕是山高水又深？在密密的树林里，到处都安排同志们的宿营地……。

（二)哪怕日本强盗凶,我们的兄弟打起仗来真英勇,哪怕敌人枪炮狠，找不到我们的踪和影……。

这两段歌词都是用一个曲调来配唱。第一段词的第一句“我们都是神枪手”,第二段第一句是哪怕日本强盗凶“”, 神枪手”与“日本强盗”的形象是完全对立的。下面也有这样的情况。我们怎能说曲调的“音乐形象”是客观事物的真实反映

呢？这首歌曲的曲调所体现的是我们抗日队伍乐观主义的精神状态和爱国主义的情感，而不是歌词中描述的事物的形象反映。至于长期在民间流传的民歌，更是被填上表现各种内容的歌词，这是众所周知的事实。比如，张寒晖根据陇东民歌填词的歌曲《边区十唱》,一个曲调被填上十段歌词,反映了十种不同人物的形象及其活动的情况（因篇幅关系歌词从略）。戏曲中的唱腔（曲调）更是一曲多用，一个唱腔即可以填上反映忠臣义士正面形象的唱词，又可以填上刻画奸臣贼子丑恶形象的唱词。为了说明问题，再举一个大家都熟知的歌曲《东方红》。这首陕北民歌原名叫《骑白马》,是描述爱情生活的,后来被农民李有源填上歌颂党和领袖的词，就变成了今天的《东方红》，它的曲调连一个音都没有改动。爱情生活的形象和党的领袖的形象是完全不同的，但却可以用同一个曲调来咏唱它们，这种例子俯拾即是。这些实际的例证难道不正说明音乐（曲调）本身不可能真实具体地反映客观事物的形象吗？歌剧和舞剧的音乐也基本是这样的。离开舞台形象以后，它们的音乐就无所谓音乐形象可言了。熟悉某部歌剧或舞剧的人，当他听到某一段唱腔或曲调时，脑子里的确会随之而出现剧中的人物形象及其活动的情景，这是人的记忆表象在起作用，而不是音乐本身的"音乐形象"在起作用。这也可以说是感觉的"转移",从视觉转移到了听觉,有时是理性替代了感知。这是因为我们已经熟悉了这段唱词的内容是讲些什么，那段音乐是在什么样的情景中出现，每当听到那段唱腔或那段音乐时，我们的理性告诉我们那是什么人唱的，说些什么，那一场的音乐，是为什么场景而写的。对于一个完全不了解这部歌剧或那部舞剧的人来说，就不可能在他听音乐时想象出人物以及活动

来。假如把《东方红》的曲调演奏给根本不知道它的歌词的马里或加纳的乡下农民听，看他们是否能从音乐中想象到中国的领袖形象呢？把《白毛女》中《北风吹》的曲调演奏给从不了解这部歌剧的墨西哥或古巴的工人听，他们也不会联想到杨白劳的形象。同样，当我们听到从不了解的外国歌剧的曲调时也不能联想到其中的人物形象。

大量的非标题音乐（序曲、前奏曲、随想曲、奏鸣曲、交响曲，以及各种类型的组曲、重奏和舞曲（不是指舞剧的舞曲）等等，更难以从中“听到”真实再现客观事物的“音乐形象”。在欣赏非标题音乐时常常会出现这样的情况：听者根据自己的生活经验来感知音乐的内容，凭主观想象来揣摹乐曲中的形象或情景。正如我上面所说的是听者的记忆表象在某种刺激下发生的作用。这种主观想象出来的形象和情景，正如我上面所说的是听者的记忆表象在某种刺激下发生的作用。这种主观想象出来的形象和情景也常常出差错、闹笑话，即便是有一定的标题或文字说明也不能避免。汉斯立克《论音乐的美》第三章的附注中举的一个例子，很能说明这个问题（见该书第61页）。贝多芬的降E大调奏鸣曲（作品第81号）的标题是“告别、离乡、重归。”这个标题不能不说是很具体了吧。但是，却被他的同时代的音乐学家作了可笑的曲解。德国音乐家A·B·马克思（1795—1864）对这乐曲的解释是：人们设想这是一对恋人的生活片断。”并且说他“听了作品后也就证实了一设想。”另一位德国音乐作家、贝多芬研究者W·V·兰慈（1809—1883）也有类似的理解，他谈到这首乐曲的结尾时说：这两个相爱的人伸开手臂，好象鸿雁展翅一般”其实这首奏鸣曲根本不是表现什么“一对恋人的生活片断”，也根本不存在一对

恋人“伸出手臂好像鸿雁展翅一般”的形象。这完全是那两位音乐学家望“题”生义的主观推想。贝多芬在原稿的第一部分上面明明写道：大公爵菇道夫皇帝陛下御驾亲征，告别群臣，一八〇九年五月四日。”当然，由于马克思和兰慈当时并未看到贝多芬的手稿，因而才会作出这样穿凿附会的的解释。这也可以说明用“音乐形象”这样的概念作为评价标题音乐的标志是多么地不可靠！这样做的结果不是闹出误会或者曲解作品的内容，就会把听众带入歧途，因而不能真正欣赏到音乐作品的真正的美。贝多芬的升C小调奏鸣曲（作品27之2）就是由于当时的一位诗人莱尔什塔勃（1799—1860）对第一乐章的解释是“如轻舟荡漾于月夜的琉森湖上”，而被冠以“月光曲”的标题，其实根本不像那位诗人所说的在乐曲中出现了波光月影的形象，乐曲不过是表现贝多芬对他的第一恋人的情感活动。这首杰作以讹传讹，延至今天。甚至有人牵强附会地大肆渲染什么贝多芬在月夜中为一个盲女在钢琴上即兴创作月光曲的故事。如果这首乐曲有着鲜明具体的音乐形象，就不至于长期遭到各种各样的曲解。

有的乐曲的标题比较具体，或者文字说明比较明确，可以给听者的想象和联系提供一定的线索和范围，不至于离题万里，不着边际。比如，小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、琵琶曲《十面埋伏》、二胡曲《空山鸟语》等，就是如此。有的乐曲即便是有标题，一般的听者也很难想象乐曲的形象究竟是什么。比如，柴科夫斯基的交响序曲《曼弗烈德》是在英国大诗人拜伦的同名长诗影响下创作的，具有很深的哲理性，即使读过拜伦原著或者乐曲解说（当然指那与乐曲内容相符的解说）的人，也不见得想象出其中具体的“形象”和“形象体系”，更不要说

什么也不了解的人了。像这样富于哲理性、寓意深刻的“纯音乐”,是很难说明其中有什么“音乐形象”的。至于那些任意标以题目的乐曲，就没有必要按“题”索骥去猜其中的“音乐形象”了。约翰·斯特劳斯的大部份舞曲都有标题,其著名的《维也纳森林的故事》，至今谁也说不出其中的故事究竟是什么。有人说“这首乐曲宛如一幅以维也纳近郊的森林为背景的风俗性的水彩画，其中的森林情景、舞蹈场面，描绘有声有色”(《园舞曲之王》,人民音乐出版社 1981年版,第 17页),这也不过是作者个人望“题”生义的解释罢了。既然标题是维也纳的森林，把它解释为描写维也纳近郊的舞蹈情景的风俗画，似乎是顺理成章的事情。还有其他许多舞曲如《维也纳气质》、《艺术家的生涯》、《皇帝园舞曲》、《吻》、《女人与歌》、《维也纳糖果》、《南方的玫瑰》等,谁能根据曲子的标题想象出其中的“形象”呢？我们在听这些乐曲的时候只要感受到其中的欢乐愉悦的情趣，又何必去认真考虑标题的形象意义呢。总而言之，音乐艺术不可能如实地再现客观事物的形象，是确定无疑的。

这里涉及到这样的一个问题：文学作品中也不存在可视的感情形象，那不是与音乐艺术完全相同了吗？当然，在两者都不存在视觉形象这一点上有相似之处，但它们的特殊性是有区别的。文学所使用的材料是属于第二信号系的语言。语言中每一词都有明确的意义。人类在长期的实践活动过程中，创造了一整套符号来表示事物和事物之间的关系。各个民族所创造的语言符号是各不相同的。人们把世界上的万千事物都取得了名称。比如“马”这个字代表了客观实体的马，“牛”这个字代表了客观实体的牛。当我们看到或听到这两个字的

时候，记忆表象立即发生了相应的作用，于是在脑子中浮现出马和牛的形相。字与字的连缀、词组与词组的结合就能说明客观世界万千事物和复纷纭的现象。人们拥有这一套能够反映客观世界的符号系统，文学创作就有存在的可能。虽然，人们不能从文学作品的字里行间目睹事物的形相，但是却有了解运用脑子里的记忆表象来感知其中所表现的人物形象或作为背景的种种图景。这就是我们说的‘如见其人’“，如闻其声”，有如 身临其境 ’等等。但是 ,这里必须具备一个先决条件 用某种文字写成的作品，才是懂得这种文字的读者的对象，他的记忆表象在这种情况下才能发挥其功能作用。要想不懂这种文字的读者的记忆表象发挥功能作用，就得经过翻译成这个读者懂得的文字。然而，音乐艺术的情况就完全是另一码事了。音乐艺术所使用的材料是音响——声音，人们用一个符号(音符)表示一个音 ,用一个和弦表示一组乐音 ,无论是乐谱上的音符和和弦，都没有语言中的字和词组那样具有明确的固定的意义，因为音符不具有第二信号系统的性质，由一系列乐音与和弦构成的乐曲不可能像文学作品那样能够真实具体地反映客观世界的万事万物以及它们这间错综复杂的关系。这就是音乐艺术区别于语言艺术的特殊性、因此，用文学理论中说明文学创作规律的某些特定的概念来解释音乐艺术中的规律性的东西 ,是徒劳的。有的人也采取 音乐语言 ’这个词汇，这不过是一种借用语，它并不具备第二信号系统的功能。

第三，有的同志虽然否定音乐艺术中存在着可视的形象，但把音乐艺术中感性的表现称之为‘ 感情形象 ” 而不肯放弃“ 形象 ’这个概念。诚然 ,音乐是最擅长表情的艺术‘，音乐语言 ’被称之为 感情语言 ”。费尔巴哈曾认为：音乐是感情的一

种独白。”音乐作品通过作曲家对观客对象的感情反应和体验来间接 反映("这里并无摹仿或再现客观现实的意思)。丽莎教授在她的《 论音乐的特殊性》一书中对这个问题作了详尽的论证。我们知道心理学上所说的感情 AffeeTion)包括情绪和情感两个方面。音乐艺术的主要功能就是表达作为现实的人的感情。我国古代艺术理论非常重视感情在创作中的重要作用,在这方面有许多精辟的概括。比如", 情动于中,故形于声,声成文谓之音 音乐)("《 乐记》", 缀文者情动而辞发,观文者披文而入情 "。人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然 ”(《 文心雕龙》")。气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。("《 诗品》") 感人心者,莫先乎情 "" 诗者,根情,苗语,华声,实义。("白居易),等等。诸如此类的议论非常之多,其着重点就在一个" 情 ”字。从孔夫子到王国维都重视感情对于艺术创作的重要作用。外国的作家、理论家,概莫能外,只是不像中国美学理论那样强调罢了。别林斯基说:没有情感,就没有诗人。("这里 诗人 "泛指一切艺术家)罗丹说:艺术就是感情。”黑格尔在他的美学著作中多次强调感情的重要性，他把音乐称为 最感情的艺术。"托尔斯泰在《 艺术论》中谈论 感情 "问题的言论，最能说明音乐艺术的特殊性，尽管他不是专对音乐艺术说的。他强调指出，艺术家‘ 在自己心里唤起亲身感受过的一种情感,然后用动作、线条、颜色或语言表达的形式,把那种情感传达出来，以便旁人也可以感受到那种情感 ——这就是艺术的活动。艺术是人的一种活动，它的意义在于：一个人自觉地通过某些外在的符号，把亲自感受过的一些情感移交给旁人，使旁人受到这些情感的感染，也感受到那些情感。”(转引自朱光潜《 西方美学史》卷，人民出版社 1979年版，第

572页）托尔斯泰在书中另一个地方对于音乐是这样说的：“ 如果一个人体验到或者想象出愉快、欢乐、忧郁、失望、爽朗、灰心等感情，以及这种感情的相互转换，他用声音把这些感情表现出来，使听众为这些感情所感染，也像他一样体验到这些感情，那么，同样的，这也是艺术。”（《 艺术论》，中译本，人民文学出版社 1958年版，第 47页）音乐艺术的确是这样的，它把作曲家内心深处的体验过的感情通过一系列乐音的组合传达给听者，使听者也同样体验到这种感情。音乐的美就在于作品中所表达的作曲者内心世界的那种最深挚最富于感染力的感情。人的感情活动是一个发生、发展和结束的过程，音乐艺术就是表现这个过程最理想的形式。音乐作品中展开着的‘ 音流 ”，就是作曲家内心世界的 感情之流 ”，或者按现代的科学语言来说，感情也是一种信息，作品就是信息载体，通过演唱或演奏的渠道把感情的信息传导给听众。那种把‘ 感情的音流 ’或者说 感情的信息 ’称之为 感情形象 ”，不过是一种比喻性的说法，严格来说是不科学的、不确切的。正如，“ 思想形象”、“ 意识形象”、“ 感觉形象”、“ 理性形象 ’等不能成为科学的概念一样。

三

我们不承认音乐形象在音乐作品中的存在价值，但是我们并不否认作曲家在进行艺术构思以及进入创作的整个过程中的形象思维活动。作曲家无论直接从现实生活中摄取题材，或者间接从其他文学艺术中吸取灵感，在他脑海中必然会涌

现出他最感兴趣的客观对象的形象。在作曲家的形象思维活动过程中一直伴随着感情的活动。一个作曲家在进行创作时如果没有感情作为动力，即使是具备最高超的作曲技巧写出来的作品也不会产生巨大的艺术魅力，因而也不会感动听众。一部优秀的音乐作品，不仅凝聚着他的智慧和才能，更重要的是凝聚着他内心对美好事物最深挚的感情。客观事物的美使作曲家激动不已，促使他不能不把他的审美感情用音乐表达出来。这种情况对于任何一个真正的作曲家来说都是具有普遍性的。十九世纪法国作曲家柏辽兹的著名作品《幻想交响曲》(《艺术家的生活片断》)是一部带有自传性质的乐曲,它表达了作曲家一段痛苦的恋爱经历，描述了他不能获得爱情的感情活动的过程。乐曲用一个“主导动机”象征爱人哈里爱特·斯密逊的形象”。当我们不知道作曲家用固定乐思(”主导动机)表示是他的爱人的形象”,我们无论如何也是听’不出来的。即使当我们了解作曲家自己的文字说明后，可能在我们的脑海里浮现出一个可爱的美丽女郎的形象，这不过是虚构出来的形象,至于她的模样如何,只由听者去想象罢了。但是，绘画作品就大大不同了。比如，我们在观赏十九世纪美国画家惠斯勒 1834–1903)的著名肖像画《白衣少女》,或者俄国画家涅斯杰罗夫(1863–1940) 的著名油画《涅斯杰罗娃肖像画》，可以直接从作品中感知这两个美丽的女性的形象，她们不同的面貌、穿着、状态是那么的具体清晰映入我们的脑海，完全不需要我们的虚构。而柏辽兹《幻想交响曲》中斯密逊的“肖像画’却完全不具备这样的真实形象。虽然如此,但我们能够感受到作曲家在作品中表达出来的强烈的感情体现，又比如,柴科夫斯基在创作《罗密欧与朱丽叶》时,在脑海里不可能

不会出现劳伦斯神父、罗密欧和朱丽叶的形象。莎士比亚的悲剧震撼着作曲家的心灵，勾起了他内心的隐情，他渴望着爱情的幸福，而生活给予他的只有失望和痛苦。他曾在一封给梅克夫人的信说过：“如果有人问我，我尝试过爱情的美满幸福没有？我就会回答说，没有，没有，没有！！！……我曾经满怀爱意再三地试图用音乐来表现爱情的痛苦和爱情的幸福。”（《柴科夫斯基的交响曲》，人民音乐出版社版第 17页）他在 1878年打算把《罗密欧与朱丽叶》写成一部歌剧，写信给他弟弟莫杰斯特指出这部歌剧的主题思想是在它里面“有着爱情，爱情，爱情”。歌剧没有写成，他把对罗密欧悲惨命运的深切同情倾注到《罗蜜欧与朱丽叶》这部幻想序曲中去。因此，不能认为这部作品是单纯描绘古代爱情悲剧的故事，实际上它表露的是柴科夫斯基内心的感情世界。作曲家的全部作品都凝聚着他的感情的“轴”。印象派音乐大师德彪西，实际上印象派画家给予他的影响并没有象征主义诗人波德莱尔、马拉美和魏尔伦，戏剧家梅特林克给予他的影响大。他总是从他们的作品摄取题材和吸取灵感。这就是他的音乐作品风格形成的主要原因之一。他的许多乐曲都有标题，与其说这些作品富于描绘性，不如说它们富于象征性。如果仅只强调其描绘性，就领略不到那潜藏在乐曲深层的感情色彩的美。德彪西的《大海》，不过是借“大海”这个象征性的标题来抒情罢了，我们不必一定拘泥于大海形象的描绘。当然，我们不能排除大海的形象是他艺术思维活动的依据。浪漫主义作曲家尽管喜爱文学性和绘画性的标题，而实际上他们最热衷于在作品中表达自己内心的感情活动。这是不言而喻的。

作曲家艺术思维中出现的种种形象不用说客观对象的

“反映”。艺术思维中的形象通过特殊的物质材料——音响构造成作品，正如黑格尔所说的“在音乐中，外在的客观性消失了”，而作曲家的主观性——感情反应、体验和审美感受就成为最主要的东西了。作曲家用音符把这些审美感情的信息记录下来，通过演唱或演奏的方式把这些信息传导给听众。这些信息并不具有形象性，因此把它称之为“感情形象”也是不恰当的。

最近看到英国音乐学家戴里克·柯克的著作《音乐语言》的中译本。这本书贯串着这样的思想：“音乐是表达感情的语言”；“音乐给人的感受是它能直接引起情感反应。只有对音乐作如是反应的人才能真正地领略它”。“音乐总是通过某种渠道来表达作曲家的主观经验的。”“它根本不能明确地描述任何事物。”（中译本，人民音乐出版社1981年版，第45页、第1页。重点为引者所加）这些看法基本是正确的。这本书列举了数百个乐例具体地论证在大小调系统范围内音的各种组合（旋律的、和声的）的表情功能。特别值得注意的是，作者在书中提出了一个如我所说的“感情音流”相类似的概念：情感的“思流”（Current）（中译本第221页）。作者没有使用“音乐形象”的概念，也没有把“情感的思流”说成是“情感形象”，这是因为他认为音乐“根本不能明确地描述任何事物”。

前面曾经说过欣赏者在听音乐时也可能进行形象思维，在某种启示之下也会在头脑中出现事物的形象（这也不是绝对的。有的时候听者全身心浸沉于音乐之美中，达到了“物我两忘”的境界，脑海里并不会出现什么形象性的东西）。艺术欣赏过程中的形象思维活动是人的一种心理现象。有的由于摹拟性的手法而引的形象联想，心理学上称之为“类似联想”。比

如，轻柔的三连音的连续出现可能使听者联想到潺潺的溪流；高音区的震音反复出现可能使听者联想到白鸽飞翔或者仙山楼阁；乐队强烈的全奏和打击乐由弱而强的轰响，又可能使听者联想到大雨倾盆而下和雷声滚过大地，等等。然而，这种手法在音乐创作只占极次要的地位。很多乐曲并不采用这种手法的。这种所谓的音乐的"造型性"，只有在表达某种特定的情绪的需要时才加以利用。

有一些乐曲采用听众熟悉的现成音调或旋律作为某种事物形象的特征，这在过去中国器乐曲中是常见的。比如，乐曲中出现《东方红》的音调就使中国听者联想到领袖的形象；出现《解放军进行曲》的旋律，又可以使听众联想到人民子弟兵的形象。外国作曲家也有采用这种方法的，如柴科夫斯基的《一八一二年序曲》就引用《马赛曲》的音调来代表拿破伦侵俄军，采取1833年的帝俄国歌来代表俄国人民。但是，这必须具备一个先决条件：就是听者非常熟悉被引用的歌词内容和曲调的表情特征，否则记忆表象就不会发生联想的作用。这在心理学上称之为"条件反射"。巴甫洛夫（1849—1936）创立的"条件反射"的学说，科学地阐明了上述这种心理现象。巴甫洛夫作过这样的实验：每次在喂狗的同时摇铃，后来即使不是喂食的时候摇铃，狗也会分泌唾液，产生吃的欲望。他把这一实验又用之于人身上，揭露了高级神经活动的规律（当然还有其它种种的实验）。器乐曲中引用现成音调使听者产生形象联想，与巴甫洛夫的"条件反射"的学说是相符合的。当然，人对艺术的欣赏的活动不仅止是一种生理——心理的活动，还要受到社会、历史、文化、民族，以及个人的种种因素的影响和制约。

无论是摹拟性手法或者引用现成音调而引起听者脑海里

出现的形象,我们可以称之为 联想形象 ”或 幻象形象 ”。听者的这种 联想形象 ”或 幻想形象 ”,并不一定是客观现实事物形相的反映。它可能是作曲家形象思维的对应物，也可能差异很大，甚至完全相反。后两种情况，在非标题音乐欣赏活动中处于完全无资料可循的场合下是难以避免的。这也说明所谓“ 音乐形象 ”是一种虚幻的东西，不可以作为欣赏音乐的可靠依据。但是从音乐是表现感情的艺术的角度出发，曲解音乐内容的现象就不至于经常发生了。欣赏者对于乐曲的感情反应，大体上与作曲家的主观感情的表露相一致。乐曲中所表现出来的欢乐愉悦，不会引起听者悲哀沉痛的感情反应。这就是所谓的音乐的 确定性 ”。至于那些富于哲理性的乐曲,它不一定是事物形象的 反映 ”,它的感情潜藏得很深,就不大可能引起听者的‘ 联想形象 ”。如果听者是一个缺乏音乐知识和文化修养，又缺乏丰富的人生阅历的人，这种音乐不是他的对象，不会引起他的任何感情反应。比如，理查 斯特劳斯取材于德国哲学家尼采的著作《 查拉图士特拉如是说》的同名交响诗《 查拉图士特拉》(Thus Spake Zarathustra)就是一部哲理性的作品，对于一般听者来说是很难引起他的感情反应，也很难激发他的形象联想的。当然，这类的作品是比较少的。顺便说明一下，这里并不涉及对这部作品的评价问题。

总而言之。音乐形象 ”不是音乐艺术的本质特征,不是音乐艺术内容的核心，也不能作为评价音乐作品的标志，因而也不是音乐美学的重要范畴。

在我国的美学研究工作者中间也有人对‘ 音乐形象 ”抱怀疑的态度。当然不是以直接否定的姿态而出现的。宗白华在《 希腊哲学的艺术理论》一文中说 :建筑与音乐是抽象的形或

音的组合,不含有自然真景的描绘。(《美学散步》,上海人民出版社1982年版,第200页)朱光潜在他翻译的黑格尔《美学》第三卷的附注中说:音乐不用客观事物的形象,只表现内心生活,也只诉诸内心生活。""声音的节奏运动和主体情感运动之所以一致,就因为音乐所表现和打动的是情感,是一种单纯的内心活动,而不是观念和思想。"(《美学》第三卷上册,商务印书馆1979年版,第330页,第352页)李泽厚在谈思维形象问题的文章中指出:"形象思维主要指视觉形象,音乐却诉诸人们的听觉,只唤起某种很不确定的朦胧的视觉景象"(按,这里指的视觉景象",就是我们说的联想形象"或幻觉形象",它不具有实体性,所以是不确定的朦胧的)。他在研究艺术种类的文章中,把艺术分为以情感——表现为主"的艺术,"以认识——再现为主"的艺术两大类,音乐就是"以情感——表现为主"的艺术。它的美学特征是"反映现实的原则不是摹拟,而是比拟,不是描写,而是表情,不以如实的再现为主,而以概括的表现为主。它主要不在于去描绘特定的情景,……而在于去表现悲欢等概括的情感境界。"(《美学论集》,上海文艺出版社1980年版,第283、398、399页)王朝闻主编的《美学概论》在阐述音乐艺术的特点时,就在音乐形象"这个述语上面打了引号,并且认为所谓的'音乐形象',和绘画、雕塑中的视觉形象不同,它不具有客观对象的一定形状、色彩等特征的确定性。"音乐通过调动欣赏者的审美感受能力,运用联想和想象而在内心唤起一定的情感意象。"(《美学概论》第65页)李丕显在《漫谈美感结构》中也指出:音乐是抒情性强、再现性极弱的艺术。……它的非确定性,主要因为它不善于再现事物的特征,它'传达'的、由它所引起的联想的视觉形象是朦胧而

不确定的。“”音乐不能再现具体可见的形象,却可以使人联想到宽泛而朦胧的意境。(”按,这已经接近否定 音乐形象 ’的存在价值了(《 文艺研究》 1982年第 2期,第 75. 76页)上述这些同志的看法很值得我们重视。“ 音乐形象 ”这个概念的含混不清、不科学，是显而易见的。看来这些美学研究者似乎比我们音乐界的某些同志更理解音乐艺术的本质。

我们应该摆脱五、六十年代苏联美学理论模式的束缚，认真研究我国（ 从先秦到清末民初）的美学遗产，同时吸取西方音乐美学理论中的合理成分，当然也必要重视苏联今天音乐美学研究的最新成果，并与我们的音乐实践相合，才有助于我们音乐美学研究工作的开展。

注 释 ：

（ 此文曾以《 论音乐形象的存在价值》为题首次发表于《 美的研究与欣赏》（ 丛刊)第一辑,重庆出版社 1982版。后来加以修改补充，又发表于沈阳音乐学院学报《 乐府新声》 1984年第三期。）

音乐艺术的特殊性

A：丁老，您好！我又来打搅您了。

B：小朱，你怎么这样客气，有什么问题我们一起研究吧。

A：我想请您谈一谈音乐艺术的特殊性，可以吗？

B：可以。音乐艺术的特殊性是美学中的一个重要问题。了解了音乐艺术的特殊性，可以说就掌握了揭开音乐奥秘的一把钥匙。不过，我对这个问题没有什么很深的研究。

A：丁老，您太谦虚了。您就告诉我一些一般的常识就行了，太深的理论我也理解不了。

B：好吧！我就谈一下我对这个问题的一些粗浅的理解。首先，我们应当了解艺术理论是根据什么来划分艺术种类的。

A：是不是根据欣赏者的感受方式划分为听觉艺术和视觉艺术。

B：这是几种划分法中最基本的方法，也最能说明音乐艺术和造型艺术的根本区别。音乐是通过听觉器官来感受的，美术是通过视觉器官来感受的。通常我们说"听音乐"和"看画"，从没有听说过"看音乐"和"听画"的。人的听觉器官和视觉器官对于认识周围世界事物的作用和效应是大不相同的。人的眼睛可以清晰地看到任何事物的外在形象和它们运动的状

态，而人的耳朵只能感受到物体发生的音，却不能感受到它们的形体。听觉的接触范围比视觉范围狭窄得多，客观世界中能发声响的事物是比较少的。这在很大程度上决定了听觉的局限性。这种局限性大大影响了音乐艺术的本质特征。

A：音乐艺术的特殊性，是不是跟它所使用的物质材料有关系？

B：你可抓住音乐艺术特殊性的一个重要因素了。音乐所应用的物质材料是声音，或者说是音响。声音本身所具有的特点就在本质上决定着音乐艺术的特殊性。

A：音乐艺术所应用的音响是不是来自客观物质世界呢？

B：当然是来自客观世界。但是，客观世界的声音和音响与音乐艺术中的 音”，是不大相同的。前者多半是噪音，杂乱无章，而音乐艺术中的音响是 乐音”是按照音响物理学的原理所创造的有一定规律的乐音体系。音乐艺术所使用的一切手段，如音阶、调式、节奏、力度、音色，以及和声和配器，都是依据音响物理学的原理原则，人为地创造出来的。

A：是不是人类先懂得了音响物理学然后才创造出音乐艺术来的？

B：当然不是这样的。人是在长期的实践中逐渐认识、掌握和发展音乐艺术的各种手段的。从不自觉的阶段过渡到完全自觉的阶段不知经历了多少世纪。音响物理学是近代科学发展的成果，而音乐中的许多基本的手段是从理论和实验证明是符合音响物理学的原理的。今天科学的成果又促进音乐艺术的向前发展，比如，今天出现的电子音乐。这些问题就不多讲了。但是，我们要知道，音乐是人的艺术思维——音乐思维的产物，并不是音响物理学的产物，它是人的精神产品。那

种认为音乐形象是客观事物的直接摹拟是不对的。

A: 您前面不是也承认音乐艺术是客观现实的反映吗？

B是的。音乐反映现实不是直接的,而是间接的。从总的来说，任何艺术的源泉是客观现实。但是音乐艺术的对象不像有些人说的是整个现实，而是处于现实中心地位的人，以及人对周围世界（包括自然界和社会生活）的情感的反应、评价和体验。如果乐曲中所表现的东西让人们从听觉感到是大自然和范围广阔的社会生活，那种‘ 音乐形象 ”不过是作者和听者想象或者幻想出来的东西，而不是绘画和雕塑，更不是戏剧电影中所体现出来有实体感、空间感、质感和量感的视觉形象。请你注意,我把客观事物的外部形态状貌称作 形相 ”,而把艺术中的艺术形象称作 形象 ”,是有特殊意义的。我认为前者具有实在性，而后者只具有虚构性。那种以大自然和广阔社会为题材的乐曲可以称之为想象的艺术。而以人的情感反应和体验为表现对象的乐曲就不必称为想象的艺术，尽管它需要想象。如果说音乐作品存在着艺术形象，我个人以为可以称为感情形象。因为音乐作品是能够真实地表现人的情感的的静态和动态，以及其细微的变化和发展的整个过程，比如，柴科夫斯基的非标题音乐作品《第四交响曲》和《第六交响曲》（悲怆),就是典型的例子。

A：但是，却存在着许多摹拟客观事物的乐曲呀？

B：的确存在着以客观现实中一些事物为题材的标题音乐，甚至摹拟自然音响的作品也不少。比如，唢呐曲《百鸟朝凤》、二胡曲《空山鸟语》,以及法国当代作曲家梅西安创作的《奇异的鸟》。前面两个你比较熟悉,《奇异的鸟》我们许多同志都很少听过，正好我这里面有录音，现在请你听一下，直接感

受一下。(放录音磁带)

B:梅西安是现代派的老一辈的作曲家、教育家，对西方现代音乐的发展有很大的影响。他这个交响诗确实体现了鸟儿的嘤嘤鸣叫和它们的情态，也是他多年研究各种鸟类的音乐产物。当然也不能说是纯粹以摹仿鸟儿的各种啼叫为最终目的。他自己亲口对人说:如果音乐是真挚的话,即使不是专家 指鸟类学专家——引者注),不是音乐家,对神学和鸟类学不感兴趣的人们也会在某些方面受到感染。当一首作品……忠实地表达一种情绪时，倾听这乐曲的人总会从中得到一些东西的。”你看，他是认为他的作品是在忠实地表达‘ 一种情绪’,我们也真的能够从《 奇异的鸟》的倾听中得到一种情绪的感染，想象出一种意境。

A:我记得法国的大艺术家罗丹曾说过:“ 艺术就是感情”,这对音乐适用吗?

B:这句话对于造型艺术来说是不完全的，但是对于音乐来说最恰当不过了。我主张改为:音乐就是感情的艺术。’这就抓住了音乐艺术的本质特点。

A:好像我国古代的乐论也有类似的主张。

B:我国古代乐论非常重视情感在艺术中的重要作用。这种言论很多。《 乐记》中说:凡音者,生人心也。情动于中,故形于声,声成文谓之音。’这里的 音’字指的是音乐,而 乐’却是指的诗、歌、舞三位一体的乐舞艺术。《 乐记》把人的情感置于音乐艺术中最重要的地位，书中一再加以强调。说明了情感在音乐创作和欣赏中的重要性。

对于这个问题，要算老托尔斯泰阐发得最精辟了。我有这本书 从书架上取出《 艺术论》递给小朱),请你翻到第 47页。

A【念）在自己心里唤起曾经一度体验过的感情,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、声音,以及言词所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到这同样的感情,——这就是艺术。”

B:托尔斯泰不但是一位大文豪，也精通音乐，他本人曾经学过钢琴。在这段文字前面还有一节专门谈到音乐艺术。（他接过《艺术论》,念）如果一个人体验到或者想象出愉快、欢乐、忧郁、失望、爽朗、灰心等感情,以及这种感情的互相转换，他用声音把这些感情表现出来，使听众为这些感情所感染,也像他一样体验到这些感情,那末,同样的,这也是艺术。”这些话说得多正确呀,简直用不着再加以解释了。托尔斯泰在这本书的另外地方多次谈到音乐艺术，也一再强调情感在音乐艺术的重要作用。

A:经过您这样的开导，使我想到古代文论中常常用警句或格言式的方式表述这一个思想。比如，情者文之经“”、情乃诗之胚“”、借景抒情“”、以情结景“”、以情寓景“”、感人心者，莫先乎情“”、情不深,则无以惊心动魄”……

B:我们强调情感的重要性，不是说任何人的情感都具有美的性质。凡是具有先进世界观、高尚情操的人的作品,才能体现出真正的美,从而给欣赏者以深刻的感染。音乐艺术的历史证明了这一点。

A:这个道理我是深信不疑的。伟大作曲家的杰出作品，虽然我不很理解,但是它们的确能提高我的精神境界,培养我的情操,尽管我说不出多少道理来。

B:关于音乐艺术的特殊性，还有许多方面没有谈到，也不是一会儿就能讲得全面的。总而言之,音乐艺术最根本特点

就是 重在情字,以情动人。”

A:丁老,耽误了您不少时间。但对我这个业余音乐爱好者来说，收获很大。谢谢您！

B: 关于音乐艺术美学上的其他问题，以后有机会再谈吧！

（ 原载《 大众美学》 1982年 11月第一集

《 社会科学研究丛刊》第 1期）

怎样理解音乐与现实的关系

某音乐学院丁老师和业余音乐爱好者小朱关于音乐与实现的关系问题有一篇发人深思的对话，现照录如下，谨供有兴趣者参考。

朱：丁老，上次听了您对音乐艺术的特殊性的阐释，不仅对我如何欣赏与理解音乐帮助很大，而且对我目前进行的专题研究也很有启发。今天我想请您就音乐与现实的关系问题谈谈您的看法。

丁：你提的这个问题正是音乐美学中的一个重要问题。马克思主义要求我们研究问题必须从实际出发，实事求是。那么，我们考察音乐与现实的关系问题就必须从音乐艺术本身的实际出发。当然，也应当借鉴中外音乐艺术史的经验。

朱：您的意思是不是说，在这个问题上同其他文学艺术有着不一样的地方？

丁：当然是的。我们可以从艺术理论的历史来看一下它们是如何解决这个问题的。

朱：总的来说，对于这个问题的研究不外乎两种学说：模仿论

和表现论。您说是吗？

丁：是的。我们也可以把模仿论叫做再现论，把表现论叫做表情论。一般来说，西方的艺术理论主要是模仿论，而中国的艺术理论主要是表现论。前者偏重艺术的客观性，后者着眼于艺术的主观性。当然，这只是相对而言的。

朱：根据西方的文献来看，模仿论产生于公元前四世纪的希腊，最早提出模仿论是德谟克利特，他认为艺术是对自然的模仿。

丁：德谟克利特认为人的知识是从自然界模仿得来的，其中也提到了歌唱艺术。他说："在许多事情上，我们是模仿禽兽，作禽兽的小学生。从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子我们学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的小鸟学会了唱歌。"古希腊的模仿论也接触到音乐艺术与客观现实的关系问题，他们认为音乐是对客观现实的模仿。我们要知道，在那个时代，音乐不是一种独立的艺术，它或者是作为诗歌（史诗与抒情诗）的依附（伴奏），或者是作为戏剧的一个次要因素（伴唱）而存在。因此他们只能从当时的实际情况来谈论音乐，不可能根据后来逐渐形成一种独立存在而不依附其他艺术的音乐实践来论证它和现实的关系问题。其实，在音乐成为独立的艺术形式后，模仿因素几乎没有再在音乐中占据重要地位。

朱：达·芬奇和莎士比亚把艺术比喻为镜子，被认为是现实主义理论的一种历史因素。

丁：达·芬奇讲的是绘画，莎士比亚讲的是戏剧。当然是现实主义的观点。但是用'镜子"来说音乐与现实的关系就不合适了。值得注意的是，从西方音乐美学思想史来看，主张模

仿论的是极少数，据我们所知，十八世纪德国音乐家马尔布克曾是模仿论的拥护者，他说：“作曲家工作时应给自己规定的目的是：模仿自然。”但是从艺术实际来看，十八世纪的音乐家如巴赫、亨德尔、海顿、莫扎尔特直至贝多芬，从来不是根据这种理论来创作的。交响音乐的兴起正在十八世纪中叶，模仿论就不能解释这种音乐现象。而这个时期的绘画、雕刻以及文学，都起着镜子’的作用，许多作品都真实地反映了当时的客观现实。在理论上最突出的是法国的狄德罗，他坚持艺术模仿自然的观点，特别强调艺术的真实性。但另一位启蒙运动的思想家卢梭在《1753年致达兰贝尔的信》中就提出了不同的看法，他说：“事实上，除绝少例外，音乐家的艺术绝不在于直接模仿，而在于能使人们的心灵（有的译为‘精神’）接近于被描述的对象存在本身所造成的意境有的译为‘境界’）。”他还说：“雷声、水声、风声、雨声——这一切都难单用和弦来表达。无论如何，单单凭嘈杂的音响是不能诉之于心灵的……”他认为，音乐家因为想在音乐作品中模仿自然界的声响却就是‘误入歧途了”，因为‘他既不懂得自己的艺术的长处，也不懂得它的短处；他的见解是缺少文化修养和艺术趣味的。”这里所说的‘艺术的长处”是指音乐擅长于表达人的思想感情，所谓‘艺术的短处”是音乐最不可能去模拟客观事物的形貌。卢梭不但是文学家，也是精通音乐的理论家和作曲家。他写过学术价值很高的音乐论著，创作过歌剧《乡村卜者》，有一定的音乐实践经验，所以，他不赞成艺术是模仿自然的观点。

朱 据我所知，歌德也有过同样的看法。他曾经说过：在音乐

中模拟雷声不是艺术。”后来法国的艺术理论家泰纳也说过：建筑与音乐就是不以模仿为出发点的艺术。”

丁：黑格尔的音乐美学观点就是与模仿论相对立的。尽管他没有直接说过音乐不是模仿的艺术。我们读一读他的《美学》中有关音乐的那些部分就知道了。他强调音乐要表现人的内心世界活动，正道中了音乐艺术的本质特点。问题是他把人的内心世界与客观世界完全隔离开来，就不对了。作曲家是生活在一定时代和一定社会的人，他的主观感受、他的思想感情不可能不受客观现实的影响和制约。从根本上说他的感受和情感不能不是客观事物影响的结果。这是近代心理学所证实了的。

十八世纪出现的‘情感论(”或称情感美学’)给予后来的音乐创作以巨大的影响。当时一些著名音乐理论家、作曲家如玛泰松、苏尔策等认为，音乐是表现人的‘各种心灵波动“、各种心底意向’的艺术，它能够充分表达各种人类的激情”。到了十九世纪情感论就成为浪漫主义音乐的理论支柱。它指导或启迪音乐家去从事表达人类激情的艺术，柏辽兹、舒曼、帕格尼尼、李斯特待就是在这种理论影响下进行创作的。此外他们还写了大量发挥情感美学的文章。李斯特在《柏辽兹的‘哈罗尔德’交响曲》一文中写到：感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。“”只有在音乐里，由于那自由自在的、充满温暖力量的感情的激动，使我们从 Thought（思想）的魔鬼的势力下解脱出来，……只有音乐所表现的情感能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来。”李斯特的观点显然有很大片面性。

强调情感在音乐艺术中的重要性是完全必要的，但是由此而否定思想和理性的作用，就不正确了。

朱：照您这样说，模仿论在西方艺术理论中就不占重要地位了？

丁：当然，我这是就音乐艺术而言的。中国的情况恰恰与西方相反，没有出现过一种有影响的模仿论。在中国古代文献里曾有过类似模仿论的言论，如《吕氏春秋·古乐篇》中说：帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林谿谷之音以歌"。黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣，以制十二律。"这完全是虚构的传说，并不具有任何理论价值，而且对后来的艺术创作没有产生过任何影响。中国美学要求艺术的主要不是客体对象的真实再现和具体描绘，而主要是主体对客体的主观感受、对事物的审美感情的表现。是否可以这样来概括中国艺术的特点："抒情言志，传神写心"。中国美学中的一些概念，如风骨、气韵、神思、性情、情趣、神韵、意境等等，都说的是作为艺术创造主体的精神状态和内心活动。当然，对于这些概念有的近于唯心主义的解释，有的近于唯物主义的解释。

在《乐记》中对于心'和物"，即主观和客观的关系作了言简意赅的唯物主义的表达。如，"凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。""音者，心之所由生也。其本在人心感物而动也。""哀、乐、喜、怒、敬、爱……六者非性也，感于物而后动。"《乐记》一再强调艺术中所表现的思想感情是客观事物影响的结果。看来，这比西方的模仿论更符合音乐本身的规律。让我们听点音乐，再讨论这个问题吧。

（丁老师放贝多芬的升C小调奏鸣曲的磁带录音。）

朱 这不是贝多芬的《月光曲》吗？

丁：你知道过去对这个曲子有些什么样的解释吗？

朱：……

丁：这个曲子本来没有什么标题，贝多芬只是在乐谱上写着“幻想曲式的奏鸣曲”。贝多芬把它献给他的第一恋人朱丽叶·吉查尔迪。所谓标题‘月光”的根据是，德国诗人莱尔什塔勃（1799—1860）对第一乐章是这样解释的：如月光荡漾于月夜的琉森湖上”，以后这个乐曲就被命名为《月光曲》。其实与月光、琉森湖毫不相干，只不过是诗人莱尔什搭勃个人对升C小调奏鸣曲的独特感受罢了。

朱：如果我们根本不知道‘月光”的标题，也没有观赏过瑞士琉森湖月夜的美景，无论怎样也不会产生与莱尔什塔勃同样的联想。

丁：十九世纪五十年代贝多芬研究家乌利比舍夫认为，这个乐曲的第一乐章是一个恋人对自己无望的爱情的哀怨申诉。贝多芬专家埃尔弗莱因感到，第一乐章所表现出来的是受折磨的心灵的有规律的叹息。这两种理解基本一致。但是，钢琴家寇勒则认为，第一乐章是描写一个有垂柳的教堂庭园，惨白的月光洒满大地，那边有一个送葬仪式在进行。同样一个乐曲有理解为主观感情的表露，也有理解为客观景物的描绘。具体细节相差很大。但是，无论如何这个乐曲所表达的绝不是欢乐愉快的心情，这一点是比较明确的。同时，作曲家的意图和构思也不是对客观景象的刻画和描绘。我们决不能相信那些莫名其妙的传说和轶事。我之所以把这个乐曲举为例子，主要是想说明

纯音乐 Pure Music,即不与任何非音乐因素相结合的音乐）不可能象文学和造型艺术那样可以真实地再现客观事物、具体地描绘自然界的场景。音乐不是模仿的艺术。它与现实的关系是通过情感这个中介而联系起来的。至于那些与非音乐因素结合的艺术，如歌曲、合唱、歌剧和舞剧等，主要是通过歌词、剧词、情节、人物的活动和形体姿态的运动来反映和再现客观现实，而音乐不过是一个因素，即使如此，也不能不表达人的内心情感。我们并不是反对器乐作品从现实生活中摄取题材，但是我们反对那种把音乐当作文学和绘画，力图具体描绘和再现现实生活的人物和场景，刻意追求细节的表现，这种做法是不可能获得完美的艺术效果的。遵循模仿论进行创作，会给我们的音乐艺术带来不好的后果。看看我们乐坛那种一味追求模仿外界事物和模拟自然音响的作品的命运就说明问题了。音乐与现实的关系问题不仅是一个理论问题，更重要的是影响到我们的器乐创作的问题。

（原载《大众美学》第二集社会科学出版社 1983年 12月版）

论艺术的阶级性和倾向性问题

解放以来,文学艺术教科书和有关理论问题的论著,几乎毫无例外地断言，在阶级社会里一切文学艺术都具有阶级性，并据此作为艺术必须为政治服务的必要前提。1960年出版的一本《艺术概论》曾严厉地警告说:艺术的阶级性问题,不是什么学术性的争论，而是资产阶级与无产阶级斗争在艺术上的反映。每个艺术工作者必须站在无产阶级立场，随时提高警惕,与一切反对艺术有阶级性的谬论,进行不可调和的斗争。”这样一来，谁也不敢对这一个问题提出哪怕是一点点不同的看法,因为不能不考虑严重的后果。到了‘四人帮’统治时期，这个理论就成为镇压舆论界的屠刀和大棒。关于艺术的阶级性问题，很长时期以来是一个壁垒森严的禁区，人们只能按照不成文法的律令照本宣科。

实践是检验真理的唯一标准,任何真理,都必须接受实践的检验。对于过去的真理,实践证明它是正确的,我们就坚持；如果实践证明它是错误的，我们就应当舍弃。人对客观事物的认识是在不断发展着的，因此，真理也是在不断发展着的。过去一直认为‘在阶级社会中一切文学艺术都具有阶级性”是不可动摇的真理，究竟这个论断是否是真理，或者只有一部分是

真理，从艺术历史的实践来加以检验，就值得重新提出来讨论。那种人云亦云一味盲从的态度是不利于艺术理论发展的。

艺术究竟有没有阶级性？在阶级社会中是不是一切艺术都具有阶级性？

对这两个问题给以肯定答案的同志认为，文学艺术是意识形态，属于上层建筑。上层建筑具有阶级性，作为上层建筑的意识形态（其中包括艺术）当然具有阶级性。在阶级社会中的人，是属于一定阶级的，人的思想意识无不打上阶级的烙印。因此，具有一定阶级意识的作家艺术家创造的作品，就不能不具有一定的阶级性。

我们姑且承认"阶级性"这个概念可以用于艺术理论领域，那么，我们就认为上面的那种说法不是没有一定道理的。诚然，处于阶级社会中的作家艺术家，他们的世界观不能不具有一定的阶级意识，这种阶级意识也不能不在他们的作品中有意识或无意识地反映出来。这就是通常说的艺术创作要受世界观的制约。从总的方面来说是这样的。但是有两点必须注意：一、我们说的人的阶级意识并不能与思想意识完全等同起来。就是说不能认为一个人的全部思想意识都是阶级思想、阶级意识。例如，一首作品表达了作者怀念故乡的思想感情，就不能说这首作品一定表现了作者的阶级意识。李白的《静夜思》："床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。"你就分析不出李白所表现的是哪一个阶级的思想意识。文学方面这类表现人的共同的情感感受的作品，特别是抒情小诗，多得很。音乐艺术方面的例子就更多了。二、人的世界观是非常复杂的，绝不是非此即彼那样的单纯，要么是无产阶级的，要么是资产阶级的。其中包括，政治、道德、伦理、审美等等观点。

政治观点只是世界观的一个因素，一个十分重要的因素。而且人的政治观点并不是任何时间、任何场合、任何情况下都会表露出来的，对于艺术作品的分析，比起对于人的世界观的分析要复杂得多。对于世界观和创作的关系是一个十分复杂的问题，恩格斯和列宁对于巴尔扎克和托尔斯泰的创作的分析，就没有采取贴标签的简单化办法。大家都知道巴尔扎克的政治观点是反动的保皇党的，托尔斯泰"勿抗恶"的思想也反动落后，但是并不妨碍他们写出真实、深刻地反映了当时社会生活的作品。在音乐家中情况就更为复杂。"阶级性"最主要的内容是作者的阶级立场和政治思想观点，对于浩如烟海的中外古典文学艺术遗产，就无法用"阶级性"这个标准去衡量它们的价值。

如果我们用恩格斯的"倾向性"或"政治倾向性"的概念来考察艺术作品，事情就好办多了，在一定的历史时期，一定的范围和条件下，某些艺术作品，可能具有强烈的倾向性。特别是阶级对立和阶级冲突已经形成社会的主要矛盾，在这样的特定环境里生活的作家艺术家，就不能不在自己的作品或者直接地鲜明地，或者不自觉地隐晦地表达出对于重大的社会矛盾的态度和感受。具有先进思想意识的作家艺术家会站到进步阶级一边，通过自己的作品反映出进步阶级的思想感情、意志和愿望。我们就可以说这样的作品就具有强烈的倾向性（当然你要说阶级性也未尝不可）。这种情况在歌曲创作中表现得比较明显。例如，十八世纪七十年代法国资产阶级革命运动高涨时期，就出现了《萨·伊拉》、《卡马尼奥拉》等歌曲，特别是《马赛曲》这样杰出的作品。十九世纪三十年代法国里昂工人起义时，产生了以《巴黎进行曲》、《里昂丝织工人之歌》为

代表的工人歌曲。十九世纪三——四十年代英国宪章运动时期,也出现了反映工人群众斗争的歌曲,如《 贱民之歌》、《 未来之歌》等。十九世纪七十年代巴黎公社时期就产生了不朽的无产阶级战歌《 国际歌》。俄国十月革命前夕流传的《 同志们勇敢前进》、《 大海怒涛的呻吟》、《 红旗之歌》等,以及苏联国内战争和卫国战争时间创作的许多优秀的革命歌曲，都是当时阶级斗争的产物，它们都在不同程度上表现出鲜明的政治倾向性。我国从三十年代到建国初期，也出现过大量的具有强烈倾向性、战斗性的革命歌曲。这些都是不容否认的客观存在。但是也不能说，任何一次重大的社会变革或群众斗争的高涨，必然会产生具有政治倾向的艺术作品；反之，当阶级斗争处于缓和社会矛盾不甚尖锐的时期，就不会出现那样的艺术作品。比如，雕塑艺术就是这样，这是由于雕塑艺术特别是大型的作品，需要更复杂的条件。我在这里只不过是想说明，无论是文学或其他艺术形式的确存在着大量能反映作者的阶级意识，具有政治思想倾向的作品。

与此同时，我们也不能不承认在文学艺术中也存在着并不一定表现作者的阶级意识，也不一定具有政治倾向性的作品，或者说是没有阶级性的作品。例如，我国第一部诗歌总集(应当说是一部《 乐歌总集》),其中既有像《 硕鼠》、《 伐檀》、《 七月流火》、《 黄鸟》、《 鸨羽》这样一些反映社会矛盾,表达被压迫人民心声的优秀作品，又有不表现作者政治态度，只是描写一般生活的作品,也有不少爱情诗歌。其它如《 日出东门》、《 狡童》、《 霓裳》、《 风雨》、《 绸缪》、《 女曰鸡鸣》等大量的诗篇,以及后来的乐府、唐诗、宋词、金元小令、明清小曲都有大量并不具有政治倾向性的东西。从作家来看，也是如此，比如唐代的两

位伟大诗人李白、杜甫，他们创作了不少忧国忧民、政治色彩强烈的作品，但也写了许多歌赞自然，描绘山水，抒发情愫的抒情诗篇。那些篇幅短小的佳作，充满情趣和美感，却分析不出其中含蕴着什么阶级性来。我们只要采取实事求是的态度，拒绝那种牵强附会的臆想方法，是不难得出比较符合原作本身的结论的。从绘画来说也是如此。例如，我国现存一幅最早的山水卷轴画，是公元六世纪后期隋代著名画家展子虔的作品，现藏故宫博物馆。它生动地描写了春风和熙，美景如画，以及游人在山水中杨游的情景。有人说这幅画"像一首抒情诗似的唱出了祖国山河的赞歌，春的赞歌。"的确是这样。我们又如何从这幅作品去寻找它的"阶级性"呢？从隋唐一直到现在的著名画家齐白石、吴昌硕、潘天寿、黄宾虹、李可染、李苦禅等等的山水花鸟画，即使是学识高深的理论家，恐怕也难从中分析出它的阶级倾向性来。当然，在"四人帮"统治时期，一顶"封建士大夫趣味"的帽子就把他们优秀的作品一笔抹煞掉了。至于工艺美术、建筑艺术更是难以随便贴上"阶级性"的标签，这是不需要多说的。

这里要着重谈一谈音乐方面的情况。

歌剧是一种与文学戏剧以及其他艺术因素结合在一起的综合艺术，不能只认为是音乐艺术的一种体裁。这种艺术由于有具体的人物、故事、情节和环境的描写，所以它的倾向性是比较明显的。例如，莫扎特的《费加罗的婚礼》、格林卡的《苏萨宁》、莫索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》、威尔第的《茶花女》、柴科夫斯基的《奥涅金》和《黑桃皇后》等等，以及我国的《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》、《星光啊，星光》……。舞剧的情况与歌剧有些相似，就不多谈了。但是不与文学戏剧相结合的其

他音乐体裁的情况就大不相同了。声乐创作,特别是比重相当大的抒情歌曲,其中许多作品都说不上有什么政治倾向性,更说不上有什么阶级性。在一些爱情题材的歌曲中也有表现对封建制度和封建观念的反抗和控诉的，因而带有倾向性。但是,这种歌曲的数量毕竟不多。无倾向性的抒情歌曲,无论是专业作曲家的作品,或者是民间歌曲,数量却是难以胜计。我手边还保留着两本文化革命前音乐出版社出版的《外国名歌二百首》及《续编》,尽管编者有意识地多选带有倾向性的歌曲，但是也还载有不少看不出有什么倾向性的作品。如《夜歌》、《草原》、《田野静悄悄》、《黑眼睛的姑娘》、《苏丽珂》、《在密林里》、《小杜鹃》,《红罗兰,紫罗兰》,《仙鹤飞去了》、《梭罗河》、《哎哟妈妈》、《夏天最后一朵玫瑰》……。古典歌曲中如柏戈莱西的《尼娜》、巴赫的《把你的心送给我吧》、海顿的《牧羊女》,莫扎特的《摇篮曲》、贝多芬的《思故乡》等,都很难说反映了哪一个阶级的阶级意识。中国的古典歌曲,如姜白石的《杏花天影》和《扬州慢》都是反映作者的伤感的恋情,也难看出有什么阶级倾向性。从《诗经》、《乐府》到大量的诗词作品,许多都是可以入乐咏唱的,如果我们把它当做歌曲来看,自然也就能说明声乐艺术用‘阶级性”的概念来评价它们是如何徒劳了。在音乐艺术中占有很大比重的器乐创作,由于它们没有与文学相结合，甚至也不需要用文字来作标题，就更难确定其“阶级性’’了。当然作曲家在创作时是有意图的,他是用这种器乐体裁和形式来表达他对客观世界的感受，用音乐语言来表达他的思想感情的。但是,由于音乐语言不是文字词汇、概念所组成的,不可能像文学那样明确,他的作品被听众所接受时就不可能像文学作品那样给人以极其清晰的一幅幅场景或是

一个个人物形象（ 这已经接触到到音乐美学问题，在这里不可能详谈)。外国的器乐音乐中有一大部分是 无标题音乐 ”。维也纳乐派作曲家的许多奏鸣曲协奏曲、交响乐、重奏曲，以及并不是用于舞蹈的舞曲体裁，不但不能听出其中的政治倾向性,而且也很难分析出其思想性,更不用说 阶级性 ”了。我们把它们称之为‘ 无阶级性音乐 ” ,也未尝不可。例如,外国音乐史上称为赋格曲大师的巴赫,创作了大量的赋格乐曲,到了今天还没有人能具体指出这些作品的政治思想倾向，只是有人一般地从风格上区分为戏剧性的，抒情性的,牧歌风的,或者幽默的。如此而已。许多无标题的协奏曲、奏鸣曲、重奏曲,都象赋格曲一样，并不具有政治倾向，即使那些善于贴标签的音乐学家对这样一些作品也表现得束手无策。十九世纪浪漫主义作曲家力图用音乐形式表达他们内心的思想感情，或者对社会现实的深刻感受，但是他们的许多器乐曲（ 包括有标题的),特别是标以 夜曲“、 小夜曲“、 摇篮曲“、 叙事曲 ”的作品，以及各种形式风格的舞曲，都无法确定其阶级性。不仅外国如此,中国的古典和民间乐曲也是一样。例如,古琴曲《 潇湘水云》、《 流水》、《 阳关三叠》、《 关山月》（ 这两曲曾作歌词演唱,前者为唐代王维的《 送元二使安西》，后者为李白的《 关山月》),《 梅花三弄》、《 平沙落雁》,古筝曲《 四段锦》、《 河南八板》、《 锦上花》,琵琶曲《 飞花点翠》、《 阳春白雪》、《 月儿高》、《 歌舞引》,三弦曲《 十八板》、《 倒垂帘》,二胡曲《 空山鸟语》、《 良宵》、《 二泉映月》,笛二重奏《 蝶双飞》,笛笙重奏《 花六板》，丝竹乐《 秋千歌》,《 八展锦》、《 五凤吟》、管弦乐《 鹧鸪飞》、《 一枝梅》、《 风摆翠竹》、《 春江花月夜》（《 夕阳箫鼓》),等等。还有民间的鼓吹和吹打乐，兄弟民族的器乐曲。此外，再算上应用

舞曲、轻音乐、杂剧音乐、体育音乐，数量实在太多，举不胜举。无论有标题或者无标题的器乐音乐，我们是听不出它们的阶级性来的，这么多丰富的民族民间音乐都是我们祖国艺术遗产的组成部分。

马克思主义的基本原则之一是从实际出发，实事求是。绝不能对于存在于我国阶级社会多少代的并不具有阶级性的艺术作品，采取一笔抹煞的态度。如果我们承认这种大量存在的艺术现象，那么"在阶级社会中一切文学艺术都具有阶级性"的说法，就站不住脚了。还有那种认为"阶级性是文学艺术的本质属性"的理论家，是不是承认上面列举了那么多的并不具这种"本质属性"的艺术的存在价值呢？难道说应当闭起两眼来个概不承认它们是艺术，就完事大吉了吗？但是不管你是否承认它们的存在，它们却流传了多少世纪，长时期受到人民的喜爱。这是千真万确的事实。最后，我们可以得出这样的结论，在阶级社会中确实存在着具有鲜明的倾向性的艺术，这样的作品不但过去有，今后还会有；同时也存在着没有任何倾向性的艺术，也可以说是没有"阶级性"的艺术，这种作品不但有，今后还会不断的出现，它们绝不会由于理论家们的不承认而绝种的。

列宁说得好，"用抽象的概念代替具体的东西，这是革命中最主要的危险。"(《列宁选集》第三卷133页)因此，我认为"阶级性"这个抽象的概念，不能说明复杂纷纭的艺术现象，更不能把它作为艺术的"本质属性"来看待。这个概念对于评价过去的艺术遗产是无能为力的，同时，对于我们的艺术理论和实践的发展也是不利的。

(原载《四川音讯》1980年第2期)

关于音乐艺术的 阶级性 ’问题

半个世纪以来，在阶级社会中一切文学艺术都具有阶级性 ” 这个观点被当成为无产阶级文艺理论的基本原理。建国以后，我们的文学和艺术理论教材，毫无例外地把它作为马克思主义的根本原则加以论证，并作为评价历史上和现实中一切文学艺术作品的准绳。有的甚至认为‘ 阶级性是文学艺术的本质属性 ” ，进而把是否承认艺术有无阶级性的问题同思想领域的阶级斗争联系起来。这样一来谁还敢冒天下之大不韪，提出哪怕是稍微一点的异议。到了 四人帮 ’统治时期，更是禁若寒蝉了。因此，长期以来形成一个警卫森严的禁区。

粉碎了林彪、江青反革命集团后，为 二百 ’方针的贯彻提供了良好的条件，于是就有同志大胆地闯入了这个禁区。我指的就是 1979年《 人民音乐》三月号发表的高云同志的文章《 音乐作品本身的阶级性问题》。尽管这位同志还心有余悸，不得不在文章的开头承认“ 一切文艺作品都具有一定的阶级性的美学论断 ” ，而实际上他对这个论断是有怀疑的。事隔一年又才在《 人民音乐》 1980年五月号出现了一篇发表不同意见的文章《 音乐作品的阶级性问题》(高陆)。这样一来这个禁区就被突破了。的确，关于音乐艺术的阶级性问题是一个具有重要

意义的问题,应当展开讨论,以求得比较符合艺术客观规律和特点的结论,从而促进音乐美学理论的发展,大大有利于音乐创作的繁荣。我也对这个问题发表一些个人的看法,但是不想针对上述两篇文章的具体论点进行讨论。

*　　　　*　　　　*

艺术作品(包括音乐)究竟有没有阶级性?在阶级社会中是不是一切艺术作品都具有阶级性?

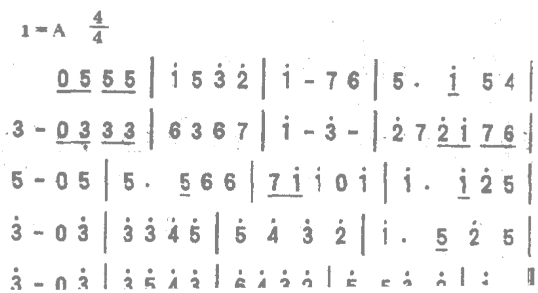
对这样的问题持肯定态度的人的论据是,艺术是一种社会意识形态,而社会意识形态,属于上层建筑[①]。上层建筑是具有阶级性的,因此,属于上层建筑的社会意识形态的艺术就必然具有一定的阶级性,在阶级社会中的人是属于一定阶级的,人的思想无不打上阶级的烙印,那末,具有一定阶级意识的人创造出来的艺术作品,就必然具有一定的阶级性。承认音乐艺术是社会意识形态,就自然承认音乐艺术具有一定的阶级性。

从一般的意义上讲,上面这种说法,不能说没有一定的道理。诚然,处于阶级社会中的艺术家,他的世界观里就包含着一定的阶级意识,这种阶级意识也就必然在某种条件下反映于他的作品中。但是,一个人的世界观是复杂而变化着的,绝不可能是单纯的,非此即彼,要么是无产阶级的,要么是资产阶级的。实际上,阶级的思想意识只不过是构成世界观的一个重要因素,却非唯一的因素。有的时候,这种阶级的思想意识起着决定的作用。当阶级矛盾和斗争成为社会的主要矛盾,而这种矛盾和斗争以极其尖锐的形式出现时,置身于这样的情况下的艺术家就不能不在自己的作品中直接或曲折地表达出

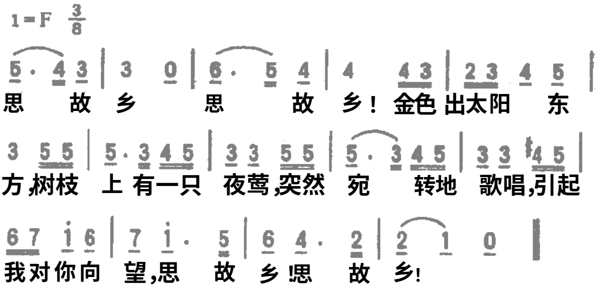
他对于社会矛盾所持的立场观点，以及对于社会斗争的情感反应。具有进步思想的作家艺术家就会站在进步势力或革命阶级一边,或者直接参加斗争,或者用他的武器——艺术来拥护、赞扬革命的先进的事物,谴责和反对反动的落后事物。例如，李斯特在他二十九岁那年由于受到1830年七月革命的感染开始写作《革命交响曲》,后来又改编成为《哀悼英雄》交响诗。四年后他又创作了反映法国里昂工人起义斗争的钢琴曲《里昂》，这一个作品的题辞就是用的里昂工人起义的口号："不能在劳动中生活，则在斗争中死去。"在1848年意大利人民在玛志尼和加里波第的领导下掀起了解放斗争的起义热潮,当时在巴黎的威尔第听到这个消息,立即赶回米兰,同情并援助这一革命运动。他接受玛志尼的委托创作了反映人民斗争的《响起号角》。接着又创作了充满爱国热情的歌剧《林尼阿诺战役》，1849年于革命运动如火如荼发展的一月间上演了这部歌剧，直接鼓舞了意大利人民解放祖国的斗志。在文学艺术史上这样的例子是很多的。有许多作品的曲作者本人就是革命运动的参加者。有许多歌曲就是革命群众的创作，或者是利用现成歌曲和民间曲调用填词的办法产生出来的。这些作品具有鲜明的思想倾向性，并且与人民群众的斗争生活紧密地结合在一起，例如，十八世纪七十年代巴黎公社革命运动时期产生的《国际歌》,是举世闻名的无产阶级的战歌。俄国十月革命前夕在革命者中间传唱着的《同志们勇敢前进》等革命歌曲,紧紧和无产阶级的革命活动结合在一起。苏联国内战争时期出现的许多优秀的革命歌曲，不仅在当时起了巨大的鼓舞作用，后来也成为在艰苦斗争中战斗的中国人民精神上的激励力量。这类音乐作品,毫无疑义地都在不同程度上表现出

鲜明的倾向性（或者也可以说是阶级性。这里我使用‘倾向性’这个概念的理由，后面当作说明）。在我国北伐战争、五四运动、土地革命以及各个革命时期，都产生了许多革命歌曲。建国后也涌现了不少反映中国人民革命精神面貌的优秀音乐创作。它们都具有强烈的倾向性。

从以上的例子说明在中外历史上都出现过大量的具有倾向性的音乐作品。这许多作品又都是曲作者阶级意识或革命思想的产物。其中有不少音乐作品，不仅思想内容深刻，同时又有较高的艺术性，词曲紧密结合、水乳交融，构成完整的艺术形象。即令是离开歌词单独演唱或演奏它的曲调，也能给人以同样的感染，产生同样的艺术效果。这里必须有一个前提，就是要事先知道它的歌词内容和产生的时代背景。如果我们十分熟悉这首歌曲，每当听到它的曲调时，就会立即联想到它所表现的歌词内容。但是如果我们对一首完全陌生的歌曲，并不知道歌词的内容，那末，我们单听它的曲调时，情况就大不一样了，我们也就不会那样明确地感受和理解到它的具体的倾向性了。我在这里做一点实验。下面抄录一个歌曲的曲调，我也不写明它的标题和歌词，请读者哼唱一下，看看它的阶级意识表现在哪里？

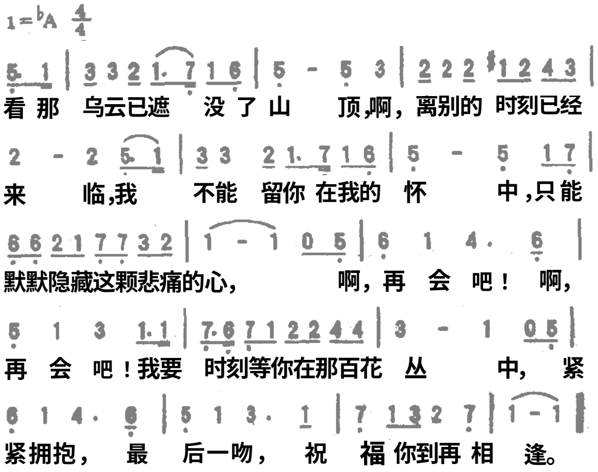


特别希望主张音乐本身有阶级性的同志分析一下这首歌有没有阶级性？是哪个阶级的阶级性？我们应该让音乐本身向我们‘ 发言”，而不应该事先去了解歌词的内容和产生的时代背景，以及作者的思想倾向、阶级观点等材料而后给它定性。如果你们体察不出来它的阶级性，就请翻一翻人民音乐出版社去年出版的《 外国歌集》第二集第九页，让它自己向你表明它的阶级出身吧。我们承认歌曲创作在与歌词结合的情况下具有一定的倾向性 阶级性),这只是问题的一个方面,还有另一个方面，就是说即使与歌词结合在一起的歌曲作品，也不存在什么阶级性。特别是占声乐体裁比重相当大的抒情歌曲，其中不少是这样的：既谈不上什么政治倾向，也谈不上什么阶级性。当然其中也有一些可以看出具有比较隐晦或者比较明显的倾向性。比如,黑人歌曲《 老人河》、《 谁给我们自由》和《 天堂》(载《 外国歌曲》第二集第 93页)就是这样。但是这样的歌曲毕竟不多。至于大量存在的是没有什么倾向性的抒情歌曲。古今中外，无论是专业作曲家的作品或者是民间创作，简直是举不胜举。我手头尚保留未被抄走的《 外国名歌二百首》及其续编,这里只选两首作品就足以说明问题了。先请看 听)贝多芬作的《 思故乡》：



这里歌曲仅仅表达作者思念故乡的情怀。第一段词的时间是早晨，第二段词是在中午，第三段词是在月夜。第三段月夜思乡的情境，与李白《静夜思》“：举头望明月，低头思故乡”十分相似。我们很难确定这首歌曲的阶级性。对于李白的《静夜思》，就连坚持文学有 阶级性 ”观点的理论家也无法断定其阶级性何在[2]。其实，中外古今的抒情诗中这类不能定性的作品有的是，音乐艺术更是如此。

再看 听)一首我们十分熟悉的夏威夷民歌《骊歌》：



这是一首叙说爱情忠贞的民歌，情绪流露出淡淡的哀伤。象这样的爱情歌曲，无论专业作家或民间创作多得很。有的固然可以表现出对于阻挠和破坏爱情生活的邪恶的势力的憎恨，或抒发了对封建制度的抗议。如中国民歌《蓝花花》、《五哥放羊》。但绝大多数的情况下看不出什么社会背景，要想从中

找出哪一个阶级的阶级性是难以达到目的的。

除了声乐体裁的作品，还存在着数量庞大的器乐创作和民间乐曲。它们的特点是不同文字歌词相结合，有的甚至连暗示性的标题也没有。首先应该肯定：这种音乐作品的根本源泉仍然是客观世界，是作曲家对大自然和社会生活的反映和加工的产物。优秀的作品总是饱含着艺术家深厚的感情和体验。如果我们对于一首器乐曲，那怕是有标题的器乐曲完全不了解作者的情况，它产生的历史环境和创作过程，就很难断定它所表现的是属于哪个阶级的思想感情。例如，《梁祝小提琴协奏曲》和柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》，对于熟悉这两个古代爱情悲剧故事的人，自然可以根据乐曲情节的描绘、主人公心理情态的刻画去欣赏它。像《梁祝》的乐谱中就有详细的文字说明每一段音乐的意义，就更容易理解了。但是，并非所有乐曲都能做到这样，有的并没有任何文字资料。例如，柴科夫斯基的《曼弗莱德》交响诗和《哈姆雷特》幻想前奏曲，如果我们完全不了解前者所根据的是拜伦的长诗《曼弗莱德》的思想内容，后者是根据莎士比亚同名的戏剧的主题思想创作的，我们就很难在欣赏时进行想象和联想。所以我们说欣赏比较高深的大型的音乐作品，不但需要一定的音乐知识，还需要丰富的艺术文化修养。必要的文字资料对于欣赏器乐作品来说还是很必要的。即令如此，也不可能决定它们的阶级属性问题。更何况音乐史上大量存在的无标题作品，在完全没有资料说明的情况下就要去确定它们的阶级属性，无异是瞎子摸象，不着边际罢了。被称为赋格大师的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，一生写过许多没有标题的复调音乐作品，经过了几乎两个世纪，至今还是没有人能够指出它们的思想内容和阶级倾

向。一向主张阶级分析法的苏联音乐理论家们，最多不过从一般风格上加以区别为戏剧性的、抒情性的、牧歌风的、幽默风的，等等。我国的情况也大致相同。许多古典器乐曲和民间器乐曲，有的有文字标题，可以给听众以启发，大致确定联想的范围,如《夕阳箫鼓》、《平沙落雁》、《高山流水》等。有的不过是曲牌和板式的名称,与乐曲的内容、意境完全不相干,如《倒垂帘》、《泣颜回》、《十六板》。有的不过是说明演奏方法的特点，如《步步高》。实际上除了第一种外,也可以说是无标题音乐。我们决不可望文生义，根据标题去推测它们的思想内容和艺术形象。还有实用性的舞曲、娱乐性的轻音乐、杂技音乐以及体育音乐，都可以说并不表现一定的阶级意识。

* * *

大家都知道,艺术(包括音乐)是客观世界(包括自然界和社会生活）在艺术家头脑中反映的产物。客观世界是艺术作品的根本源泉，这是确定无疑的。客观世界是纷纭繁杂、包罗万象的。由于作为反映对象的客观世界事物的多样性决定了艺术作品的主题和题材的多样性。以大自然为对象的音乐作品，可能带有阶级倾向性，也可能不带任何阶级倾向性，比如，柴科夫斯基的声乐作品《春天》,德彪西的钢琴曲《月光》,我国的二胡曲《空山鸟语》、唢呐曲《百鸟朝凤》等。社会生活也是非常丰富多采各式各样的。人的社会关系也不一定表现为阶级关系。父子、夫妇、情人、朋友、同志等等之间,在一定的条件下可以表现为阶级关系，在一般的情况下就不一定表现为阶级关系。因此，以这种不含有阶级内容的社会生活为题材的作品，

就不可能具有什么阶级属性。许多音乐作品或者是抒发思亲念友的情怀，或者表达对爱人的眷恋，或者描写幸福的生活，或者歌赞大自然景物的美……。还有就前面提到过的，人的思想并不一定打上阶级的烙印，人的感情也不一定是带阶级色彩的感情。在日常生活中，人的一颦一笑、一言一行，怎样能说都是受阶级意识的支配呢！因此，作曲家选择题材进行创作时，就不一定受阶级意识的制约。谁能指出贝多芬在创作《 #C小调钢琴奏鸣曲》（ 月光）是怎样受到他的资产阶级的阶级意识的支配的？至少我没有看到这样的文字资料。再举例说，贺绿汀同志的《 牧童短笛》，又是什么样的阶级意识在他的创作过程中起着决定性的作用的？我从这个作品中听不出它的阶级内容和阶级性在哪里！

音乐艺术的功能和作用是各种各样的。有的作品有认识作用和教育作用，有的起鼓舞作用，有的只是起美感作用。当然有的优秀作品几种兼而有之。一本正经地坐在大厅听演出革命音乐作品的情况不是经常的。带着受教育的态度去听音乐会的情况大概是不多的。在我们的日常生活，总是在紧张工作和劳动之后的余暇，听听音乐，想从中得到丰富的美的享受。这就是为什么一般人都喜爱优美抒情、轻快愉悦的音乐的缘故。在这种情况下，那些不带政治色彩、没有阶级内容的作品最能满足人们的需要。当然，革命历史作品和有政治内容的作品，对于提高思想觉悟，鼓舞为 四化 '献身的热情是非常需要的。但是一般来说人们最感需要的还是那种丰富美化人的精神生活的音乐作品。不同主题和题材，不同体裁和风格的音乐作品的不同的功能和作用，是不能互相替代的。从上面我的粗浅的分析，说明那种主张‘ 在阶级社会中一切文艺作品都具

有阶级性“，阶级性是文艺的本质属性”的观点是不符合客观实际的、经不起实践的检验的，因而也是站不住脚的。因此，我不赞成那种 阶级论”，同时，也不赞成在音乐美学上使用 阶级性”这个概念。

无产阶级经典作家从来不使用 阶级性”这个概念。恩格斯在评价文艺作品时用 倾向性“、政治倾向性”这样的概念，不是偶然的。我认为 倾向性”这个概念比 阶级性”合乎科学性，也好分析评价音乐作品。在 四人帮”统治文坛时期极力宣扬文艺的阶级性，鼓吹 阶级斗争工具论”，给文学艺术工作带来巨大的灾害，使社会主义文艺的发展停滞达十年之久。“ 四人帮”的那种极 左”思潮，是假马克思主义。当然，今天主张“ 一切文学艺术有阶级性”的同志与 四人帮”所鼓吹的谬论有性质上的区别，不能混为一谈，但是从两者的根源上说，都是极 左”思潮的一种反映。

（原载北京《人民音乐》1981年第3期）

注释：

①社会意识形态是否都属于上层建筑，学术界正在讨论。意识形态是复杂的现象，有的意识形态如伦理观点是否属于上层建筑，就值得研究。这里当然不可能进行讨论。

②参看《文学评论》1979年第2期第3期）。

再论文学艺术的"阶级性"、倾向性及其它

——兼答冯光钰同志

我于1979年12月在中国音协召开的音乐理论工作座谈会上作了一次关于文学艺术的"阶级性"问题的发言。翌年9月将这个发言的主要内容以《关于艺术的阶级性和倾向性问题》为题刊载于《四川音讯》1980年第二期。1981年又专就音乐艺术的"阶级性"问题在《人民音乐》第三期发表了一篇文章。就我接触到的中外古今的文学艺术的现象和创作，以及亲身经历的三十年我国的艺术实践，深深感到那种认为"在阶级社会中一切文艺作品都具有阶级性"，"阶级性是文艺的本质属性"的观点是不符合文艺的客观实际的。用"阶级性"这个概念来给一切文学艺术作品定性，或者用它来衡量和评论一切文学艺术作品的价值是大成问题的。更重要的是这种理论不利于文艺的"百花齐放，推陈出新"的进一步发展。事实非常明显，要是只承认文艺的本质属性是"阶级性"，那末客观存在的许许多多并不具有"阶级性"的文学艺术作品，势必被排除于文坛和艺苑。那些在我们生活中起过和正在起着提高我们精神境界、美化我们生活的工艺美术和书法艺术将被置之于何地？因此，我认为关于文学艺术的"阶级性"问题是一个非常重

要而又必须讨论清楚的问题。今年《四川音讯》第一期 总第十一期）发表了冯光钰同志的文章《阶级性、倾向性及音乐的特性——与杨琦同志商榷》。我原以为可以从冯光钰同志的文章中能获得某些教益,以匡正我之谬误。但是,捧读之后,却使我大失所望。关于冯文标题所提示的两个概念：阶级性 ’和 倾向性 ”以及第一段中所提出两个问题：音乐自身的规律 ’和“ 音乐的特性 ”,并没有作任何具体的论证。更没有举出哪怕是一个器乐作品来说明其如何体现 阶级性 ’和 倾向性 ”,以证实自己观点的正确性。我曾举过许多文学艺术作品不具有‘ 阶级性 ”,可冯文却不肯择其一二加以剖析,以更改我看法的 错误 ” 。统观冯文都找不到这些问题的答案。

相反地，冯文一开始就斩钉截铁地给我的‘ 许多论述 ” 定了性：不符合音乐自身的规律,违背了音乐艺术的特性 ”,并指责我 会造成认识上的紊乱 ”,最后扣了一顶大帽子：有碍于社会主义音乐事业的发展和音乐的美育作用 ” 。这样的定性、指责和扣帽子,使我感到诚惶诚恐,实在担当不起。因此，我还想对这个问题作进一步的说明和补充，同时针对冯文的批评和指责进行一些必要的答辩。

当我们讨论文学艺术的‘ 阶级性 ”（ 我是在姑且承认这个概念可以用之于艺术理论领域的假设下使用它的，故加上引号）问题之前，必须首先研究一下人的阶级性问题以及阶级性与人性和社会性的关系问题，才有助于说明文学艺术的 阶级性 ’问题。

阶级是人类社会历史进入一定阶段的产物。列宁在《伟大的创举》一文中正确地指出：所谓阶级,就是这样大的集团，这些集团在历史上一定社会生产体系中所处的地位不同，对

生产资料的关系（ 这种关系大部份是在法律上明文规定了的）不同，在社会劳动组织中所起的作用不同，因而领得自己所支配的那份社会财富的方式和多寡也不同。所谓阶级，就是这样一些集团，由于他们在一定社会经济结构中所处的地位不同，其中一个集团能够占有另一个集团的劳动。(”《 列宁选集》第四卷第 10页），这就是说人类自从进入阶级社会便分裂为剥削阶级与被剥削阶级。这是从总体上来讲的。在同一个阶级内又可分为不同的阶层，如资产阶级又可分为大资产阶级、中产阶级和小资产阶级。个别的具体的人，由于经济地位的不同分属于不同的阶级，这就决定了人的阶级性。因此，我们说处于阶级社会中的人，必然具有一定的阶级性。不同的阶级的人就有不同的阶级立场和阶级观点。当人在对待社会事物的时候就会表现他的阶级立场和观点。但是，社会事物是复杂纷云五花八门的，其中有些事物并不涉及人的阶级利益，那末人对这些事物的关系不一定表现为阶级关系，也不一定表现出人的阶级立场和观点。比如，当我看到玫瑰花盛开的时候，如我被那鲜艳的色泽和浓郁香气所陶醉，我的阶级立场和观点就不会在这一时刻表现出来，因为这件事并不涉及我的阶级利益。这就说明人的阶级性并不是在任何场合和任何条件下都能表现出来的。

人性，即人的本质属性，主要表现为社会性。当然人性也包括着自然属性。比如，吃、喝、交配等，但是，这种自然属性也是同动物有区别的。人的社会属性 社会性)不等于阶级性，阶级性只是社会性的一个重要组成部分。人的社会性主要表现为人与人的关系，即社会关系。马克思主义所说的人是社会关系的总和，除了包括阶级关系而外，还包括着其它的社会关

系。如,民族关系、伦理关系、亲朋关系、师生关系、同事关系等等。在一定条件下这种非阶级关系也可能转化成阶级关系。人性是自然属性与社会属性的统一。社会属性 社会性)包含着阶级性与非阶级性两种成分。社会性的概念要比阶级性概念广泛得多。社会性中的非阶级性主要指亲子之爱、男女之爱、友朋之情、师生之谊以及对于自然美景、观赏物品的喜爱等等人之常情。在阶级社会中的这种非阶级性就是共同的人性。各阶级的人所共同具有这种社会性，就是共同美感的根基。

文学艺术是客观世界 包括社会和自然界)在作家艺术家头脑中反映的产物，是作家艺术家对客观对象进行创造性加工的结果。首先创作的主体 作者)要受客体 对象)的制约。这是因为作家艺术家所创作的作品是从客观世界中取材的。从根本来说,客观现实是文艺的源泉。同时,作家艺术家本人的社会性——阶级性和非阶级性也影响着自己的创作(包括认识和反映的过程,以及作品的性质),这种影响常常起着决定性的作用，也就是说创作者的共同人性(非阶级性的社会性)决定着作品的性质。在某种意义说创作者的 自我表现 '就是人性的表现。所谓的 文如其人 '就是这个意思。创作者所选取的是不表现阶级关系的非阶级性的题材，同时创作者对于所表现的题材又不具有任何阶级立场和阶级观点，那末在这种情况下创作出来的作品就不带有任何阶级性。

为了把问题说得更清楚一些，我还必须再分别谈谈文学和艺术的情况。

第一，有的作品明显地表现出作者的阶级意识和阶级感情。这在文学中是不少的,谁也不会否认的。比如,高尔基的《 母亲》,它反映的是无产阶级与资产阶级严重的对立斗争,表

现出高尔基强烈的无产阶级的立场与观点，以及鲜明的阶级感情。我们说这样的作品具有 阶级性 ’或 倾向性(”指阶级的、政治的倾向性)。我在第二篇文章中说：处于阶级社会的艺术家，他的世界观就包含着一定的阶级意识，这种阶级意识就必然在某种条件下反映于他的作品中 ”，其中的‘ 某种条件下 ’是极为重要的六个字。这就是指上述的情况,而不是说,处于阶级社会中‘ 在一切条件下 ” 都必然反映于他的作品中。冯光钰同志偏偏避开这六个字,硬说我 将音乐作品的 ‘ 阶级性 ’与音乐家本人的 ‘ 阶级意识 ’、‘ 阶级成分 ’、‘ 阶级出身 ’、‘ 阶级属性 ’ 等搅混在一起,’而大作其文章。这完全是无中生有。我明明说的是艺术家的阶级意识‘ 必然在某种条件下反映于他的作品中，意思是很明确的。而另一方面就是说艺术家的阶级意识在另外的条件下就不反映于他的作品中。其实只有一味主张 一切文学作品都具有阶级性“” 阶级性是文艺的本质属性 ” 的人才是不讲任何条件都肯定作家艺术家的阶级意识必然反映于他的作品中。冯光钰同志本人不就是这样的吗？我在文章的什么地方把作者的 阶级成分“” 阶级属性 ’与 作品的阶级属性 ’混为一谈呢？

第二，有的作品虽然反映了作者的思想意识，或者说是有倾向性的作品，但是并不表现作者的阶级立场和观点，或者说并不具有‘ 阶级倾向性 ”。在第一类作品中作者的阶级倾向性与政治倾向性,或者完全一致,或者基本上一致。

“ 倾向性 ’与 阶级性 ’是不同的概念。有其不同的内涵和外延。例如，当政治斗争成为阶级斗争的一种表现形式时，参加斗争的双方成员其倾向性就是阶级性的具体体现。但是，在同一阶级内部的政治斗争不一定是阶级斗争的表现形式时，

参加斗争的双方成员其政治倾向性就不是阶级性的具体体现。前者如无产阶级与资产阶级的政治斗争。后者如资产阶级内部不同派别的斗争。这两者的不同的政治倾向就不能说是阶级性的具体体现。在特定的历史条件下，两个对立的阶级也可能采取政治上的合作，以对付公共的敌人或外来侵略的势力。比如，我国现代史上出现的两次国共合作就是两个对立阶级在特定历史条件下，政治利益为一致的共同性的合作，尽管在其过程中仍然存在各种形式的斗争，但联合是主要的。冯文把"政治倾向"和"阶级性"说成是"同义词"，两者的涵义"是完全一致的"。这无论在理论上或实践上都不是"科学的论述"。

恩格斯在《致敏·考茨基》的信中说：悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是有强烈倾向的诗人。（《马克思恩格斯选集》第四卷，第454页）这里的"倾向"一词绝不能与"阶级性"等同起来。埃斯库罗斯（约公元前525—456）和阿里斯托芬（约公元前446—385）都是希腊"古典时期"的伟大作家。所谓的"古典时期"是典型的奴隶社会，但是，当时的主要社会矛盾是氏族奴隶主与工商奴隶主之间的矛盾，也就是奴隶主阶级内部的民主派与寡头派之间的矛盾。埃斯库罗斯和阿里斯托芬是奴隶主阶级民主派的政治要求和理想的代表。他们根本不是奴隶阶级的思想和政治的代表，他们的作品也丝毫没有反映出奴隶阶级推翻奴隶主阶级的政治要求与理想。他们作品中的"强烈的倾向"是奴隶主阶级民主派的政治倾向。我们怎么能把他们作品的这种"倾向"说成是"阶段性"的表现呢？恩格斯在这里使用"倾向"这个概念是十分准确的，当然不能代之于"阶级性"。恩格斯在这句话的后面接着说：

“ 席勒的《 阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧”。这里的 政治倾向”,就包含着席勒的阶级观点在内。因为这部戏剧反映了新兴的市民阶级(亦即资产阶级)的思想,也就是反对封建阶级的政治要求和理想。因此,我们说 倾向性’这个概念有时包含有 阶级性’的意思,有时并不包含有‘ 阶级性” 的意思。就连冯文也不得不承认二者之间的差别:“ 那就是倾向性包括在阶级性之中” 。我认为恰恰相反‘, 阶级性’应当包括在倾向性之中,因为埃斯库罗斯和阿里斯托芬作品的倾向性就不包含着 阶级性”,而席勒的《 阴谋与爱情》的倾向性却包含着 阶级性”。

在文学艺术的历史长河中，具有倾向性但不表现‘ 阶级性’的作品是很多的。屈原的《 离骚》、司马迁《 史记》以至杜甫的《 三吏》、《 三别》等都是。比如,黄自的《 九一八》、《 抗敌歌》、《 旗正飘飘》这样的歌曲具有强烈的爱国主义思想倾向，可以说是有倾向性的作品，但却不能说它们是具有‘ 阶级性” 的作品。又比如，勋伯格曾经写了一部反映法西斯残酷迫害犹太人的作品《 一个华沙的幸存者》，应当承认这是一部具有强烈倾向性的作品,却不能说是一部具有强烈 阶级性’的作品。诸如此类具有一定倾向性的作品,是不能乱贴 阶级性’标签的。

冯文曾以较大篇幅在 阶级性’和 倾向“、倾向性’这些概念上大作文章,其中一处说 恩格斯的信中也是说‘ 倾向’二字,并未写明‘ 倾向性’ ”,但冯文又没有说明 倾向’和 倾向性” 之间有什么区别，其实稍懂一点外文的人只要花些工夫翻翻书,就不会提出这样的问题。倾向(”或 倾向性’)一词,英文为 Tendeny，德文为 Tendenz，俄文为 тенднчия(在俄文中作为抽象名词 倾向性’时写作 тенденчиозность ”,音和意都是

相同的。恩格斯信中的德文原文用的是形容词Tendenz，在俄文译本中相应地译为“Tеденчиознин。”这个词应译为“有倾向的”，也可以译为“有倾向性的”。朱光潜先生就把德文的“Tendenz”译为“倾向性(”《谈美书简》第100页)。最近知识出版社出版的《简明美学辞典》第64页引用恩格斯信中那一句话时就译为“德国的第一部有政治倾向性的戏剧”。可见，Tendenz这个词,既可译为“倾向”,又可译为“倾向性”。我们有什么必要在有无“性”字上浪费唇舌呢？

至于恩格斯在《致拉萨尔》信中说的那两句话：主要人物是一定阶级和倾向的代表(重点为笔者所加)，因而也是他们时代一定思想的代表。”这里所谓的“主要人物”指的是拉萨尔的剧本《济金根》中的济金根和胡登。他们都是骑士(贵族中的最低等级)这个日趋没落阶级的代表。骑士阶级一方面受制于诸侯，另一方面又残酷盘剥农民。他们所处的地位使得他们反对诸侯,要求改革帝国。恩格斯所指的“阶级”的代表是说他们是马克思称之为“一个垂死的阶级”——骑士阶级的代表，所谓的“倾向”是说他们是具有反对诸侯割据的政治倾向。这哪里说的是作品的“阶级性”。至于冯文所谓的：恩格斯这里所提的‘阶级’的概念,不仅是指导文艺创作的方针,也是适用于音乐的普遍规律”。一个“阶级”概念竟会是“指导文艺创作的方针”,并且“适用于音乐艺术的普遍规律”,真是不知所云。按照冯文的说法，只要我们头脑中有一个“阶级”的概念就可以进行创作,在“阶级”概念指导下创作出来的音乐就“符合音乐艺术的普遍规律”。试问世界上存在着这种“创作方法”吗？

第三种是既不表现“阶级性”,又不表现“政治倾向性”的作品,也可以说是“非阶级性”的作品。古今中外都大量存在着

这类作品，我在前两篇文章中曾经举了很多例子来加以说明。遗憾的是冯文对这些作品既不屑理采，又不肯另外举些作品（我特别希望能举出些非标题音乐作品）来论证自己的观点。我在下面还要举些作品来说明我的看法。

在中国古典诗歌中，这方面的例子多得很。比如，《乐府诗集》的一首为我们熟知的《敕勒歌》，描写的是我国北方草原的雄伟风光，很难作阶级定性。中国古代的许多散文作品也是这样。著名的《水经注》中的《三峡》一文就是例证。柳宗元的《永州八记》除《钴鉧潭记》具有一定的思想倾向外，其余都是一幅幅绚丽多姿的画图。诸如王安石、苏轼、陆游、范成大、宋濂、袁志道、钟惺、张岱、龚自珍和林纾等等作家所写的脍炙人口的[illegible]小品文，都是没有阶级内容，不表现政治倾向的作品。[illegible]我国当代诗人的作品，是否每一首都具有"阶级性"[illegible]便翻一本今年二月出版的《诗刊》来看看吧。其中如：[illegible]庭秋色赋》、颜家文的《插田》、张真的《给恰巴河》、许[illegible]墨的《中秋夜》、吕剑的《江南三月》、邓海南的《手臂的赞歌》、胡平的《沈家门码头》、薛卫民的《回声》、金珠玉的《图门江，我故乡的江》、周成海的《离不开的阳光》等（因篇幅关系，不再抄录他们的原文，下同）。像这样的诗作，每一期《诗刊》以及各种文学刊物都有所登载。想从这样的作品中去挖掘什么"阶级性"是徒劳的。

外国现代文学作品的情况也是如此。如西班牙著名诗人西门尼斯（1881—1958，1956年诺贝尔奖金获得者）的《往事》、《音乐》、《白云》、《黎明》。1979年诺贝尔奖金获得者、希腊现代诗人埃利蒂斯（1911—）的《夏天的躯体》。英国著名诗人兼古典文学家霍思曼（1859—1936）的《三月》、《铁石》、

《江山俱有尽》。法国诗人保尔弗(1872—1960)的《在爱情花丛中死去的姑娘》、《牧童小唱》。英格兰诗人亚历山大·司各特(1882—?)的《黄昏》,南斯拉夫诗人巴夫切克的《爸爸》、《妈妈》、《姑姑和阿姨》。波兰著名诗人,1980年诺贝尔奖金获得者米沃什(1911—)的《天赋》、《窗》、《黑人小姑娘演奏肖邦》等等(因为篇幅关系,不一一注明出处)。这些诗歌究竟属于什么样的"阶级性",请冯光钰同志自己去研究分析吧。

再谈美术。在世界上独树一帜的中国画，无论过去或者今天都存在着难以数计的山水风物花卉翎毛为题材的作品，大抵属于"非阶级性"的艺术。近几年来全国各地不断举行的画展和出版的报刊、画册都发表了大量的这类作品。比如，今年三月举办的成都画院书画展览中可以随便举出一些这样的作品,如张采芹的《墨竹》、吕林的《熊猫》、冯建吴的《旭日照江帆》、吴一峰的《峨眉翠扫雨余天》、赵蕴玉的《白梅山楂》、朱佩君的《天鹅》、李道熙的《海棠八奇》、苏保桢的《五彩缤纷》、李琼久的《卧看云烟吟风雨》、岑学恭的《瞿塘峡风光》等,这类作品在整个画展中占有很大的比重。其它美术品种，如油画、水彩画、水粉画、版画以及雕塑等,都可看到大量的风景、静物,人体、民俗场景等为题材的作品，只要翻一翻美术刊物和刊载这些艺术作品的各种报刊就行了。像工艺美术(包括装饰性、玩赏性的东西,以及广告商标、邮票火柴设计)更是如此。至于中国的书法篆刻艺术完全可以称之为"非阶级性"的艺术。难道我们能够把工艺美术和书法篆刻艺术排斥出艺术领域吗？

为什么以大自然景物为题材的大多数美术作品都没有阶级内容和政治倾向呢？这是因为人与自然的关系，在一般情况下并不带任何功利性，不表现什么阶级内容和政治思想观点。

但是，在某种情况下也可能通过大自然景物的描写来表现某种思想倾向。比如，一个故国沦亡流落异乡的人，当他看到与自己故乡相似的自然景物，引起对故乡的怀念，对敌人的仇恨，这种爱国主义的思想感情可以在一幅画或一首诗中表现出头。然而无论欣赏大自然或以此作为创作的题材往往不带功利性,不涉及阶级利益,因而就不具有 阶级性 ”我认为中国画中的山水花鸟作品之所以不具有阶级内容或政治倾向的原因即在于此。这类作品都是共同美感的体现，其根源是非阶级性的共同人性。

关于音乐艺术的 阶级性 ’问题,我在前两篇文章,特别是发表于《 人民音乐》上的那篇，曾举过大量的作品来说明我的看法。但是冯文仅仅提到一个《 牧童短笛》,断言 贺绿汀的阶级意识在这首乐曲中是体现得很明确的 ”，却没有作任何具体分析,只是说它 生动的描绘农村的一幅田园画境 ”接着就赶紧声明:只不过它的‘ 阶级内客 ’和‘ 阶级性 ’,不是用贴标签的办法所能解释的。’究竟这首乐曲的 阶级内容 ’是什么,它的 阶级性 ’如何从音乐中表现出来的,则讳莫如深。我们都知道《 牧童短笛》是贺绿汀同志在上海音专读书时写的作品。1934年，俄国作曲家亚历山大 ·齐尔品来华举行‘ 中国作品比赛 ”，贺绿汀同志创作这首乐曲应征获头奖。贺绿汀当时的思想是否已具备无产阶级的阶级意识，不得而知，但是关键在于这首作品是否体现了作者的阶级意识。这首乐曲以对位的作曲技巧、大三段体的曲式、富于民族风格的优美旋律，对乡村牧童骑在牛背上吹着笛子悠闲地漫游在田野的‘ 描绘 ”，它表现作者童年时代农村生活的感受。全曲充满欢快喜悦的情绪。谁能从中感觉到作者的‘ 阶级倾向性 ”明确的体现呢？如

果说作者是在这首乐曲中对在反动统治阶级压迫下过着苦难生活的牧童的境遇寄以深切的同情，那么为什么我们听不出一丝一毫沉痛难过的情绪呢？说这首乐曲明确地体现作者的阶级性，不是乱贴标签又是什么？我为了说明音乐本身不可能体现“阶级性”，有意引用了德国歌曲《起来，我的人民》，略去了它的标题和歌词，让读者就其曲调分辨一下其中是否有“阶级性”。这并不是什么“捉迷藏式的音乐游戏”。外国的一些音乐学者经常用这种方式来作音乐心理学的实验，哪里是我的创造发明。如果不知道它的歌词内容单靠曲调未必会听得出它是“一八四八年德国无产阶级为自由斗争的颂歌”。正如不熟悉《东方红》的歌词内容以及它的创作情况的外国人未必能联想到这是歌颂我们党和领袖的歌曲。它的“阶级内容”主要体现于它的歌词中，曲调本身并不能表示什么“阶级性”。谁不知道它原来是民歌《骑白马》的旧瓶装新酒，那个“瓶”还是旧的，只是“酒”不同罢了。今天我们只演奏《义勇军进行曲》的旋律，并不演唱它的歌词（指一定的场合），我以为这是因为它的歌词已经不符合我国今天的情况。这足以证明曲调离开歌词也可以单独发生作用。这种例子外国也有，不只是中国特有的现象。

关于音乐艺术的特殊性，国内外音乐学者至今还在进行探讨，我只想在这里简单谈谈我的理解。

音乐艺术的特殊性首先取决于它所使用的物质材料的特殊性。构成音乐艺术的物质材料是声音（包括人声和乐器发出的音响），一方面声音具有物理属性，即频率的高低，音量的强弱，时值的长短和音色的区别。另一方面又具有社会属性，因为音乐所运用的音阶、调式、旋律的各种构成因素，以及和声

的功能，乐器的配置，是在长时期的音乐艺术实践中形成和发展起来的，它与人的生理和心理机制又有着对应的关系。音乐中所用的声音不是自然界和现实生活中音响原型的单纯模拟。但是，它能过各种手法将音乐组合成为能够表现作者的情绪和情感，却不能反映人的概念、推理和判断等抽象思维过程。一首表现欢乐或悲哀的乐曲，听者无法得知作者欢乐或悲哀的原因以及具体的过程。乐曲的标题和文字说明能提示和引导听众沿着一定的线索去联想和想象，这种联想和想象又往往渗入自己的感情体验过程中，我们可以说这是在欣赏过程中出现的一种不可避免的‘ 移情作用 ”现象，这个问题比较复杂，不可能在这里详加讨论。我只是想说明，音乐艺术的这种特殊性，就是造成音乐的 共同美感 ’的主要原因。就音乐本身来说是不能表现人的‘ 阶级性 ” 的。比如，许多作曲家都用“ 春天 ” 作为自己的标题，如果没有任何更多的材料说明作者的创作意图和构思，听者只能根据自己的生活体验来加以体会。但是，不同的听者所获得的感受大体上是相同的，因而说这种相同的感受就可称为‘ 共同美感 ” 。音乐的 共同美感 ’源自作品的 共同美 ”。其实，具有这种比较抽象概念的标题音乐与非标题音乐没有本质上的区别。

我国戏曲音乐是世界少有的一种艺术形式。但是，它仍然具有音乐艺术的特性。有不少同志把戏曲音乐概括为‘ 一曲多用 ”，是比较准确的。戏曲的唱腔和曲牌本身并不具有 阶级属性 ” ，是十分明确的。一般来说，一个唱腔既可以用于王公大臣，又可以用于庶民百姓；既可以用于忠臣孝子，又可以用于奸臣逆子；又可以用于封建阶级的英雄人物，又可以用于无产阶级的革命战士。迄至今天，我国的戏曲艺术不是一直在这样

实践着吗？难道也像冯文挖苦杨某一样把戏曲音乐说成是“上界语言”吗？

我在谈到音乐艺术的功能和作用时说：“有的作品有认识作用和教育作用，有的起鼓舞作用，有的只是起美感作用。当然有的优秀作品几种兼而有之”。冯文硬说我在这里“把音乐的认识作用、教育作用和美感作用当成两回事，把有政治内容的作品’与‘丰富美化人的精神生活的音乐作用对立起来’”。第一，我不是明明写着：有的优秀作品几种兼而有之”。怎么能说我“把音乐的作用、教育作用和美感作用当成两回事”呢？第二，客观实际的确存在着没有认识作用和教育作用而只有美感作用的作品。比如，肖邦的华尔兹和玛祖卡舞曲就是不具有认识作用和教育作用只有美感作用的作品。中国的古典乐曲《梅花三弄》的认识作用和教育作用又体现在哪里呢？但是，它的美感作用却是存在的。在我们的日常生活（当然不是全部）中确是需要一些只起美感作用（审美作用）的艺术。至于那些不具有认识作用，或不起教育作用的工艺美术品，几乎大多数家庭中都有一两件吧。我们的电台不是经常在播放没有什么认识作用和教育作用的轻音乐吗？怎能把这样一些只起美感作用，但能“丰富美化人们精神生活”的艺术作品与《别在星期天》、《美酒加咖啡》之类污染毒化人们精神生活的“时代曲”硬扯在一起？冯文论证这个问题的逻辑是这样的：那些“不带政治色彩、没有阶级内容的东西”就是港台“时代曲”一流的货色；因此，那种“丰富美化人们精神生活的音乐作品”，既然“不带政治色彩、没有政治内容”，那么就等于港台的“时代曲”。杨某主张在人们日常生活中需要有“不带政治色彩、没有阶级内容”、“丰富美化人们精神生活的音乐作品”，就

是在鼓吹庸俗低级的港台 时代曲“,任其泛滥、污染人们的心灵 ”,就 会造成认识上的紊乱 ”。党中央正在号召反对资产阶级自由化,而杨某却在唱对台戏,宣扬 不带政治色彩,没有阶级内容 ”,只能 丰富美化人们精神生活的东西 ”,这不是在搞资产阶级自由化吗?君不见杨某的文章明明这样写道:“ 革命历史作品和有政治内容的作品,对于提高思想觉悟,鼓舞为‘ 四化 ’献身的热情是非常需要的 ”(《 人民音乐》 1981年第 29页),冯文为何视而不见,故意抹煞呢?

我对文学艺术的 阶级性 ’和 倾向性 ’的问题作了一些粗浅的考索,得出这样的结论:“ 在阶级社会中确实存在具有鲜明倾向性的艺术,这样的作品不但过去有,今后还会有;同时也存在着没有任何倾向性的作品,也可以说是没有‘ 阶级性 ’的艺术,这种作品不但过去有,今后还会不断出现,它们绝不会由于理论家们的不承认而绝种的。 ”因此那种认为‘ 在阶级社会中一切文艺作品都具有阶级性 ”,“ 阶级性是文艺的本质属性 ”的说法是不符合文学艺术的历史和现实情况的,是站不住脚的,也是缺乏科学性的。我现在仍然坚持上述的看法。我认为‘ 阶级性 ”这个概念很难作为分析评价一切文艺作品的准绳,不如代之以 倾向性 ’的概念。关于 阶级性 ’这个概念能否用于文学艺术理论领域还可以研究。当然,不能说我的意见就是定论。

音乐的自身规律和音乐艺术的特性,讨论了一两千年,至今还在研究。冯文一句也没有谈到音乐的自身规律和音乐的特性问题,怎么能说杨某的‘ 许多论述是不符合音乐自身的规律的,违背了音乐艺术的特性 ’呢?又怎样才能证明冯文的 许多论述 ’是符合 音乐自身的规律 ’的,完全不违背 音乐的特

性”呢？至于什么是“音乐的美育作用”，还要根据音乐的具体实践来加以研究。冯文中不是也说：“重要的是要在作品中表现高尚的情操，使人得到心灵上的满足，陶冶性情，振奋精神”。这同杨某说的音乐作品能“丰富美化人的精神生活”，从中得到丰富的美的享受”，又有什么本质的不同呢？你说的就不“有碍于”“音乐的美育作用”，而杨某说的就“有碍于”“音乐的美育作用”。这样地讨论问题，真是令人有啼笑皆非之感。

最后，我还想在这里再搞一次“捉迷藏式的音乐游戏”，请冯光钰同志听一遍（或者多遍）人们比较熟悉的《音乐的瞬间》，分析一下它的“阶级性”，并证明自己的论述如何符合“音乐自身的规律”，不违背“音乐艺术的特性”，我将拭目以待，洗耳恭听！

1982年 7月 2日

（原载《四川音讯》1982年第 12期。中国音乐家协会编印的《1982年音乐争鸣文选》一书曾收此文。）

关于抒情歌曲问题

一

“ 四人帮 ”放逐了抒情诗、抒情散文，也放逐了抒情歌曲。他们设了许多禁区，制造了重重囚笼。他们不准写爱情题材的文学作品，更不准创作爱情歌曲，使我国成为世界上唯一没有爱情题材作品的国度。

长期以来,歌曲的歌词千篇一律,曲调千首同腔。公式化概念化的东西充斥乐坛，空洞乏力的叫喊，虚情假意的赝品泛滥成灾。打倒了 四人帮 ”,过去一些优秀的抒情歌曲开禁了,广播了,尽管不多,总是好事,广大群众表示欢迎。但是抒情歌曲创作的情况并没有得到根本改善。我们还难看到比较好的抒情歌曲创作出来，更不用说爱情歌曲了。这种局面难道应该视而不见让它继续下去吗？我们音乐理论和创作工作者能回避这个影响广大群众音乐生活的重要问题吗？

二

让我在这里开始谈谈抒情歌曲本身的问题。

从本质上讲，凡是音乐作品都应当是抒情的。优秀的音乐必须是情真意深的作品。表现人的情感感受是音乐艺术最重要最本质的特征。音乐艺术的各种因素中，抒情性是核心，其他如描绘性、造型性、戏剧性都是为抒情性服务的，归根到底都是为了表现人们对于客观现实的情感感受。例如贝多芬《第六交响乐》(田园)柴科夫斯基的《四季》、穆索尔斯基的《莫斯科河上的黎明》我国的古曲《夕阳箫鼓》(《春江花月夜》)、《空山鸟语》、《百鸟朝凤》等等,都不是单纯为了描绘自然的景物,而是"借景抒情",表达作者对于自然界景物所引起的情感感受。至于歌剧和舞剧，那又是另外一回事。但其中的抒情性的唱段和音乐仍是它们的重要组成部分。其实语言艺术和造型艺术也是具有抒情性的,一部小说、一首诗歌、一幅绘画,如果不带有强烈的感情色彩，就不可能激起人们的共鸣。

对于音乐艺术的这种特征，我国古代音乐理论著作《乐记》早有精辟的论述。《乐记》开宗明义第一章《乐本篇》写道："乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。是故其哀心感者,其声噍以杀 其乐心感者,其声啴以缓 其喜心感者,其声发以散 其怒心感者,其声粗以厉 其敬心感者,其声直以廉 其爱心感者,其声和以柔。六者非性也,感于物而后动。"

"凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文谓之音。"

我们的祖先两千多年前就发表了唯物主义的音乐观，一再强调 情 ’是音乐艺术的本质,是人的情感感受的表现。音乐艺术是客观世界在人心（ 头脑）中的反映的产物，从而通过情感感受来表达人的思想。尽管这部著作反映了儒家的思想观点，表现出很大的局限性，但并不能掩盖其灿烂的光辉。以后唐代大诗人白居易在《 策林》中所说的 乐者发乎声,声者发乎情,情者系于政 ”,就是《 乐记》音乐思想的概括。此外,还有种种说法：情动于中,而形于外“”, 借景抒情“”, 触景生情(”此处的 景 ’即客观现实的意思）, 睹物伤情“”, 情景交融“”, 一切景语皆情语 ”……都是强调情感感受在音乐艺术中的重要作用。列宁曾指出 人的感情 ’对于追求真理的重要性,他说：“ 没有‘ 人的感情 ’,就从来没有也不可能有人对真理的追求 ”,这也完全适用于音乐艺术。

音乐作品所表达的感情是饱含着思想的感情，二者不是相互孤立、相互游离的，而是密切不可分的。当然这指的是优秀的作品。器乐作品也是这样，不能设想光有思想而无情感表现的作品，我很难举出一个这样的例子来。音乐的美主要是从作品的情感表现中体现出来的，越是情感真挚深刻就越美。形式美必须服从音乐的情感表现，否则不过是没有灵魂的空壳而已。

一般来说,在阶级社会中,不同的阶级的人对于客观事物的情感感受是不相同的。人的喜、怒、哀、乐、敬、爱是受世界观制约的。革命人民对于周总理的逝世感到无比的悲痛，而‘ 四人帮 ”却喜不自禁。革命人民对于千万群众在天安门广场对“ 四人帮 ’进行激烈的斗争感到无比兴奋激动,而 四人帮 ’却对此感到极度恐惧。不同阶级的人所写的文艺作品对客观现

实的情感感受不可能不带有阶级的色彩。聂耳的《铁蹄下的歌女》、冼星海的《黄河怨》、张寒晖的《松花江上》,能够深深激动中国人民，而对汉奸、反动派却是相反的情况。这样的例子是举不胜举的。鲁迅说："我以为根本问题是在作者可是一个'革命人'……喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。"(《而已集·革命文学》)因此,创作抒情歌曲同样要求作者首先是"革命人",才能创作出革命的、健康的、具有高尚情操的抒情歌曲。当然不能把这个问题绝对化，不同的阶级在某种特定的情况下也会产生共同的感情，感受到艺术作品的美。比如上述的抒情歌曲对于要求抗日的、爱国的民族资产阶级，小资产阶级也会和广大工农群众一样被这些歌曲所表现出来的强烈的情感所感染从而引起共鸣。关于这个问题比较复杂，当另写文章论述。

三

抒情歌曲是声乐艺术的一个品种。它是与战斗性的群众歌曲相对而言的。它常常是通过作曲者本人对于客观事物的情感感受来表达思想内容的，所以更富于主观性。有时它也体现集体或整个民族的感情。以第一人称作为主人公的抒情歌曲,如《嘉陵江上》、《我美丽的故乡》等。特别是外国古典歌剧中的咏叹调，多属此类。体现集体或民族共同的情感感受的，有的用"我们"而不一定用"我"如《延安颂》、《草原上升起不落的太阳》、《洪湖水》、《太行山上》、《五月的鲜花》等。欧洲十八、九世纪的抒情歌曲以体现个人的感情生活为最多。民歌更

是这样。而我国建国以后却不一样，总是以表现集体情感的抒情歌曲为主。歌曲中的主人公多半是 我们 ”,很少是 我 ”,原因之一是我国社会主义革命和建设需要这方面的抒情歌曲。另外的原因就比较复杂了。过去似乎不大提倡抒发个人感情和反映个人生活的抒情歌曲。还有的是由于常常受到不恰当的指责所造成的。一九五五年有一首从歌唱主人公自己的感受出发反映志愿军爱国主义情感的抒情歌曲《 来自祖国的风》,就被人指责它表现小资产阶级、个人主 义的情调。虽然通过讨论肯定了这首歌曲，但是却种下了不良的后果，搞歌曲创作的同志就不得不小心谨慎起来了。以后也发生过类似的情况,例如《 远航归来》、《 三杯美酒敬亲人》、《 花儿为什么这样红》等也曾被轻率的加以否定。长期以来，确实有这样一些人(包括领导者）对抒发个人感情的抒情歌曲十分反感，并给以或明或暗的种种非难。这也是造成我国抒情歌曲(特别是爱情歌曲）不能发展的一个原因，也可以说是一个重要的原因。

这就使我们不能不在这里回顾一下音乐历史的情况。我国民族民间音乐遗产中，大量存在着抒情歌曲。《 诗经》中的国风,《 楚辞》中的九歌,汉魏乐府、唐诗和宋词 其中一部分),大都是抒情歌曲的歌词。由于古代记谱法不发达，乐谱失传了。今天有音乐资料可查的,如《 阳关三叠》(王维诗)、《 关山月》(李白诗)、《 忆王孙》(秦观词)、《 杏花天引》和《 扬州慢》(姜白石词)、《 凤凰台上忆吹箫》(李清照词)等,全是表现个人情感感受的抒情歌曲。“ 五四 ”以来也有不少抒情歌曲，如《 海韵》、《 叫我如何不想她》、《 也是微云》、《 玫瑰三愿》、《 湘累》、《 我住长江头》等。抗战前后,除了聂耳、冼星海创作的优秀的抒情歌曲外,还有《 日落西山》、《 五月的鲜花》、《 松花江上》、

《新编九一八小调》、《延水谣》、《南泥湾》、《夜半歌声》等等。这里不再一一列举了。外国专业作曲家的浪漫曲、咏叹调是典型的抒情歌曲，其中许多优美动人的抒情歌曲，一直是歌唱家的保留曲目。有些作曲家如舒曼、舒伯特、柴科夫斯基的声乐创作主要是抒情性歌曲。有的作曲家完全可以称为抒情歌曲作家，如福斯特、查哈罗夫。民间创作情况更是如此，只要搜集过民歌的同志都十分了解。过去的许多抒情歌曲有很长的生命力，它们长时间影响着艺术家的音乐生活，活在人民的心中。如果否定了抒情歌曲的存在和价值，就根本谈不到声乐艺术遗产的继承问题。

抒情歌曲的题材、形式和风格是丰富多样的。例如有歌颂性的如《黄河颂》、《草原上升起不落的太阳》、《我的祖国》、《北京的金山上》、《延安颂》；有英雄性的如《满江红》、《太行山上》、《英雄凯歌》（亨德尔曲）；有倾诉性的如《黄河怨》、《松花江上》、《铁蹄下的歌女》、《蓝花花》、《囚徒之歌》（俄罗斯民歌）；有怀念和悼念性的如《嘎达海林》、《绣金匾》、《周总理，你在哪里？》；有描绘大自然和祖国风貌的如《我美丽的家乡》、《克拉马依之歌》、《马儿啊你慢些走》、《布谷》（阿恩曲）、《樱花》（日本民歌）、《听，云雀》；有叙事性题材的如《魔王》、《鳟鱼》（舒伯特曲）、《在泉边》（朝鲜民歌）、《在贝加尔湖草原》（俄罗斯民歌……当然数量最多还是要数爱情歌曲。上面的分类不一定确切，目的只是想说明抒情歌曲的题材是无限宽广的。

四

爱情歌曲从体裁形式来说并不是一个独立的品种，它同其他题材的抒情歌曲没有严格的界限，但二者又不能互相混淆。那种认为是抒情歌曲就是爱情歌曲，不过是一种误解。

爱情生活是人们社会生活的一个组成部分，对青年人来说更是重要的组成部分。伟大的人物也不例外。比如马克思和燕妮，列宁和克鲁普斯卡亚，周总理和邓大姐，周文雍和陈铁军，他们那种在长期的革命斗争中建立的高尚的爱情，多么值得我们歌颂和学习呀！文学艺术以爱情作为描写对象是理所当然的,毛主席不是写过《 蝶恋花 答李淑一》和《 贺新郎》吗？我们为什么不能写爱情歌曲呢？为什么不敢冲破‘ 四人帮 ’设置的 禁区 ’呢？

过去的许多爱情歌曲,歌颂了爱情的纯洁和忠贞,反映了人民对于爱情不能自由的抗议。《 蓝花花》、《 五哥放羊》就是突出的例子。《 孔雀东南飞》、《 梁山伯与祝英台》、《 罗密欧与朱丽叶》、《 西厢记》、《 红楼梦》、《 少年维特之烦恼》、《 安娜 卡列尼娜》等著名作品，不仅在旧社会有着进步意义，就是在我们今天也有教育作用。这些作品受到广大人民的喜爱，不是偶然的。人们在阅读和观看时，对于作品的主人公的命运和遭遇，寄予深切的关注和同情,甚至跟着叹息和流泪。《 夜半歌声》、《 梅娘曲》在旧社会中也具有反帝反封建的民主性，这是必须加以肯定的。在长期的封建社会中，恋爱不能自由，婚姻不能自主，父母之命、媒妁之言毁灭了多少青年人啊！黑暗的旧社

会一去不复返了。但是这种不合理的现象仍然在一些地区的农村中存在着。在城里又另一种形式继续出现，譬如不是门当户对，父母就不允许恋爱结婚。干部的子女就必须与干部的子女恋爱结婚，知识分子的子女不准与工农子女往来。由于婚姻不能自主而自杀的悲剧也未绝迹。还有根本就没有真正爱情而生活在一起的情况。像刘心武的小说《爱情的位置》中亚梅那样以物质条件为选择对象的恋爱观婚姻观，并不是个别现象。所以说，反映爱情的纯洁忠贞的作品并不是没有积极意义的。我看十八、九世纪小说所描写的那所谓 爱情至上 ’在今天还有提倡的必要。当然不是主张完全无条件论，对于青年人的正确的恋爱观，在报刊上加以引导，宣传正确的观点，这是一个方面；创作反映爱情忠贞专一的文艺作品，也是一个方面。再说年轻人非常喜爱唱歌，借歌曲来抒发心中炽热的感情，也是正常的现象。由于没有健康优美的爱情歌曲，他们就会寻找一些思想内容不好、情绪极不健康的歌曲来吟唱。据说有的青年偷偷听来自国外的坏歌的录音磁带。这就不能不引起人们的严重注意。制止是困难的，最好的办法是创作好的抒情歌曲来取而代之。当然必须注意不能使爱情歌曲成为歌曲创作的主流。

总之，抒情歌曲创作就该提到我们音乐工作的议事日程上来了。时代需要新的抒情歌曲，人民需要新的抒情歌曲，专业音乐工作者必须对这个问题作出回答。我们应当彻底解放思想，去掉余悸，肃清流毒，冲破禁区，大胆地创作包括爱情题材在内的抒情歌曲！

（原载北京《人民音乐》1979年第4期）

再议抒情歌曲

近两年来,抒情歌曲有了一定发展,中央人民广播电台和《歌曲》编辑部关于十五首歌曲的评选活动，可以说明这个问题。音乐界重视了人民群众对于抒情歌曲的要求，电影、电台和电视台也作了应有的努力，因而促进了抒情歌曲创作的发展。刊物上、音乐会上抒情歌曲增多了，更重要的是，内容健康、思想积极的作品数量逐渐增多,同时,题材、形式和风格亦日趋多样化，这是值得赞赏的现象。当然，也产生了一些小问题,比如,有的歌曲思想情绪不那么健康,格调也不那么高 还有演唱上某些追求噱头，哗众取宠，情趣过于柔靡的偏向；有的则有意向港台 流行歌曲 '靠近。虽然如此,我仍以为目前还不能认为抒情歌曲创作和演唱上已经出现了什么大问题。长期以来,抒情歌曲受到压抑,如今突破禁区,大步迈进,当然会产生一些问题，这是正常现象，值不得大惊小怪。举个例子说吧，有一个音乐刊物，去年有一期发表的爱情歌曲多一些，就受到不少人的指责。我则以为不能一概而论，要做具体分析。如所发表的爱情歌曲，有的若是内容和格调都不好，当然可以批评。不过,那刊物当期所发表的爱情歌曲,都是不好的吗 我看未必！如果不问青红皂白，一板斧砍将去，也未见得就砍得

有理砍得正确！其实，那些歌曲仅不过是纸上的东西，也就是说,不过是一些 无声的音符 ’而已。一首歌曲当其未变成 有声的音乐 ” 以前，其社会效果是微乎其微的。过去爱情题材的歌曲太少，在一期上多发表几首，又有什么可非议的呢？从这一事情看来，作者和编辑提倡一下抒情歌曲，多半是要担点风险的。

去年下半年以来，抒情歌曲刚刚有了些发展，受到人民群众的热烈欢迎，于是就有一些好心人忧心忡忡起来。甚至有人要站出来纠偏了。当然,这也并不奇怪,因为,任何时候都会有这样一些好心人。但是，如果是手中握有一定的权力，或者在社会有一定地位的人，也出来大发议论，横加指责，事情就严重了。另外，也有人把文化部提出的大唱十二首歌曲当作‘ 风向 ’转了,或者把 十二首歌曲 ’等 十五首歌曲 ’对立起来,以为是前者来取代后者。这样一来，抒情歌曲的前途，实在教人有些担忧了。抒情歌曲是音乐艺术中的一大类，一个不可或缺的品种，不管你承认不承认，它总是音乐历史发展中客观存在的、合乎规律的现象。而目前对抒情歌曲存在着种种误解，有的把抒情歌曲等同于爱情歌曲；有的把抒情歌曲局限于只能抒发个人之情；有的认为抒情歌曲不过是歌咏风花雪月的东西；甚至有的把抒情歌曲与黄色歌曲等量齐观，诸如此类。于是,一听到赵元任的《 教我们如何不想他》 ,就指斥为 靡靡之音 ”，痛心疾首。引起这类误解的思想基础是各不相同的。最后一种误解，不能不说是封建思想在一些人头脑中还在起作用的结果。应该给他灌输点 文艺复兴 ”,或者 五四运动 ’的启蒙教育。

抒情歌曲的发展，是我国音乐艺术发展中的必然趋势。理

由很简单，就是人民群众需要它，新的时代需要它。中外音乐史上那些艺术生命恒久弥新的优秀的抒情歌曲，就在于人民需要，因而它们决不会随着时间的推移而消逝。我们现在只算是重新起步走，今后还要使抒情歌曲更好地繁荣起来，而关键在于要致力于创作具有真善美三者统一的作品。首先它必须表现人民群众(当然可以借第一人称的"我"来表现)的真情实感,切忌假情假意;其次,要具有健康积极的内容,即使是爱情歌曲也应有高尚的情操；最后必须要有高度的美感，包括形式结构的美。前二者在很大程度上是通过后者体现出来的。具有真善美的抒情歌曲就会产生强烈的艺术魅力，给人以高度审美趣味和艺术享受，提高人的思想道德境界，净化人的心灵，当然就能起到积极的社会效果。

（原载《四川音乐》1980年第8期）

“ 古为今用,洋为中用 ” 是发展我国文学艺术的正确方针

一

“ 古为今用,洋为中用 ”,反映了艺术的继承、借鉴和发展的普遍规律。它同 百花齐放、推陈出新 ’是紧密地联系在一起的，构成了毛泽东思想的一条重要的原则，是发展我国文学艺术的正确的指针。

“ 古为今用 ” 就是指批判地继承过去时代的优秀的文艺遗产‘；洋为中用 ’就是批判地借鉴外国的艺术中一切有用的东西。

任何国家任何民族的文学艺术都有继承性。今天的文艺是昨天文艺的发展。人类历史上的文艺的发展像一条源远流长的河流滚滚向前。“ 人们自己创造自己的历史，但是他并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而

是在直接碰到的,既定的,从过去继承下来的条件下创造。”[①] 马克思和恩格斯十分重视和高度评价古希腊、文艺复兴、启蒙运动以及十九世纪批判现实主义的作家和作品，那些言论是大家都熟知的。社会主义文艺必须在过去文艺传统基础上发展，这是马克思列宁主义理论的基本观点之一。列宁在二十年代初对于 无产阶级文化派(” 拉普 ”)全盘否定文化遗产的谬论痛加驳斥。他在一九二○年十月二日所作的《 青年团的任务》的演说中强调指出:应当明确地认识到,只有确切了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化，没有这样的认识，我们就不能完成这项任务。无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的，如果认为是这样，那完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展，所有这些大大小小的途径无论过去，现在或将来，都通向无产阶级文化…… ” 。马克思主义的经典作家的大量言论都

新文化与旧文化的继承发展关系。

毛泽东同志多次对于这个问题发表自己的看法。早在一九三八年十月在《 中国共产党在民族战争中的地位》一文中曾经指出:“ 学习我们的历史遗产，用马克思主义的方法给以批判的总结，是我们学习的另一任务。我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍品。对于这些我们还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展;我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史;从孔夫子到孙中山，我们都应当给以总结，继承这一份珍贵的遗产。 ” 在以后的一些著作中经常强调批判地继承优秀的文艺传统的重要性。

在《同音乐工作者的谈话》(以下均简称《谈话》)中也贯穿着毛泽东同志这一光辉的思想。他谆谆告诫我们要重视中国的民族音乐，研究民族音乐的规律，他认为"说中国民族的东西没有规律，这是否定中国的东西，是不对的。"因此,需要研究和掌握民族音乐的规律。我们社会主义的音乐"要有民族形式和民族风格"，全盘西化,有人提倡过,但是行不通。"否定我们的民族音乐遗产,主张全盘西化的人"，五四"时代曾经出现过。解放以后也有忽视民族音乐，认为无规律可循的人。到了"四人帮"统治文化领域的时期，对于我们祖国灿烂的音乐艺术传统采取全盘抹煞,都要用"批判"的屠刀全部砍掉。三十年来对于音乐艺术传统的继承问题，曾经出现很大的摇摆，要么采取虚无主义的态度，要么采取保守主义的态度，表现出"要坏一切皆坏,要好一切皆好"的形而上学的思想方法。今天重温《谈话》对于正确处理这个问题是非常有必要的。

毛泽东同志关于批判地继承优秀艺术遗产的思想，可以用"古为今用"来概括它。

"古为今用"有两层意思。一层意思是尽可能地发掘和整理过去的艺术遗产，使之恢复其本来的光辉。从音乐角度来说,就是收集、整理民族民间的音乐作品,加以推广,提供广大人民欣赏，借以增强民族的自信心和自豪感，培养年轻一代人的民族审美观念。另一方面，用马克思列宁主义的观点与方法对民族音乐遗产进行研究，总结出其中规律性的东西。这一项工作，除了在"文革"中中断了十年，我们的民族音乐工作者(包括研究者和表演家)一直都积极工作,并取得很大的成果。第二层意思，也是更重要的一层意思是：如果真正地掌握民族音乐的规律，就会使我们的社会主义新音乐创作具有自己的

民族风格和特点。在这方面，许多作曲家都在进行各种各样的探索和尝试，在这个过程中出现了一些新情况新问题，仍待从理论上加以解决。

如何使我们的各种体裁和形式的音乐创作具有鲜明的民族特点,又具有社会主义的时代精神,是毛泽东同志在《谈话》中注重的要点。他一开始就说：艺术的基础原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。一棵树的叶子,看上去是大体相同的,但仔细一看,每片叶子都有不同。有共性,也有个性,有相同的方面,也有相异的方面,这是自然法则,也是马克思主义的法则。作曲、唱歌、舞蹈都应该是这样。”后来又说：艺术有形式问题,有民族形式问题。艺术离不了人民的习惯、感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。古代的艺术，后人还是喜欢它。”这两段话很重要。艺术的表现形式应当多样化，但是必须有民族形式和民族风格。这种民族形式和民族风格就是区别于其他国家民族的艺术的个性。凡是伟大的艺术作品总是具有浓郁的民族特色，特别是音乐作品更是如此。没有民族特点的音乐作品，是难以长久存在下去的，不仅本民族的人民不喜欢它，就是其他民族的人民也不喜欢它。这是为世界音乐历史上优秀的作品的存在价值所证明了的。我们社会主义的音乐艺术必须在民族音乐的基础上创造发展。我们作曲家所创作的作品也是由于它具有鲜明的民族特点，才受到我国和外国人民的喜爱的。比如,《春江花月夜》、《二泉映月》、《梁祝小提琴协奏曲》等作品就是这样。无论到中国来的音乐专家和一般人士，或者听到我们演出的外国观众，对于那些具有强烈民族风格色彩的音乐作品，总是表示现极大的欢迎态

度。这一点,从一般道理上讲,大家都不能不承认,但是,在创作实践中情况就有所不同。有的创作的确缺乏鲜明的民族特点，硬搬外国的一套。特别是最近一个期我们某些抒情歌曲极力摹仿港台流行歌曲即所谓‘ 时代曲 ” 的风格特点。这是很值得注意的一个倾向。然而，还有另一个方面。由于作曲家或演奏家为了单纯追求乐曲的民族风格，而墨守成规，不向外国借鉴以创造新的表现手法，用来表现社会主义社会的新生活，表达社会主义社会人民的新的思想感情。因而既缺乏社会主义的时代精神，艺术上也比较陈旧。

我们优秀的民族音乐的确是珍品，但是毕竟是旧时代的产物。它们所反映的是旧社会的生活情绪，我们今天的社会起了天翻地覆的变化，旧的经济基础被新的经济基础所替代，人民的思想感情也起了很大变化。对于音乐作品的新内容，必须寻求与之相适应的新形式。困难之处在于适应新内容的新的形式又必须在民族传统的基础上加以创造。但是，不管怎样说，民族艺术所有的表现形式和手法必须加以革新和发展。这是时代的要求，人民的要求，也是社会主义艺术发展的要求。在采用民族乐器和民族乐队创作反映社会主义新生活的乐曲中,存在着这样的问题。特别是戏曲音乐问题,更显得突出,影响了整个戏曲艺术的创造革新。

在这里，我想对戏曲艺术目前存在的问题说几句话。戏曲艺术面临着危机，上座率不高，特别是在大中城市里，除了五十岁以上喜爱戏曲的人外，大多数青年都不看戏曲节目。这种情况已经引起戏曲界人士以及各方面的关注。报刊上也展开过关于戏曲艺术如何革新发展的问题的讨论。戏曲创作的题材内容以及表演艺术的改革固然是十分重要，但不能忽视戏

曲音乐的革新问题，如果没有戏曲音乐的改革，以适应反映新生活的要求，那么整个剧种的改革是难以达到最终目的在某种意义上说，戏曲艺术是依附于音乐而存在的。没有戏曲音乐的区别也就不存在不同的剧种。全国一二百个剧种的区别首要的、主要的就在于它们有不同特点的音乐。京剧、川剧、越剧等等，要是去丢掉它的音乐，京剧就不姓‘ 京 ”，川剧也不姓“ 川 ”,越剧也不姓 越 ”了。戏曲音乐不改革、不发展,戏曲艺术就不可能发展。过去，有些思想保守的同志，不允许改动戏曲唱腔和曲牌的一个音符，认为最好原封不动。如果有的同志稍微动几个音,做一点试验,就被斥为 民族虚无主义 ”,简直是犯了大逆不道的罪。这是很不妥当的。一种艺术如果永远停滞不前，它的生命力也就停止了。这是历史的辨证法。昆曲被京剧取代的历史不就说明了这一点吗？毛泽东同志在‘ 谈话 ”中指出 :“ 我们当然提倡民族音乐(这应该包括戏曲音乐在内——笔者)。作为中国人,不提倡中国的民族音乐是不行的。但是军乐队总不能用唢呐、胡琴、这等于穿军装,还是穿现在服的样子,总不能把那种胸前背后写着‘ 勇 ’字的褂子穿起。民族化也不能那样化。(”重点为笔者所加)这些话说得多么好 我们难道不能从中得到有益的启示吗？前年热爱并熟悉川剧艺术的音乐家沙梅同志到成都来，在川剧院的支持下，搞了一个《 红梅赠君家》,采取了一些西洋的手法做音乐伴奏,并用钢琴和乐队，来革新川剧的音乐，在内部演出后，遭到一些同志的责难。我认为对一个剧种的音乐进行大胆的探索和实验，应当得到允许和支持，尽管这种探索和实验还存在各种各样的缺点，是可以讨论和研究的。沙梅同志的目的是想经过戏曲音乐的改革争取得广大群众的欢迎，以便使川剧获得更长久的生

命力。毛泽东同志的《谈话》中说：“非驴非马也可以。骡子就是非驴非马，驴马结合是会改变形象的，不会完全不变。中国的面貌，无论是政治经济、文化，都不应该是旧的，都应该改变，但中国的特点应保存，应该是在中国的基础上面，吸取外国的东西。应该交配起来，有机地结合。”对于这些重要的话，过去被忽视了，今天难道不应当引起我们的重视吗？社会主义新文化（包括音乐和戏曲）都不应该是旧的，都应该改变。”原封不动，固步自封是不行的。社会在飞速发展，人民的精神面貌也在改革，人们的听觉方面的审美趣味、审美习惯与审美标准也不可能永远停止不变。这种审美观念的变化，也要求我们的艺术与之相适应，否则会脱离群众。当然，要想做到既保持民族特点，又要具有时代精神，是不容易的。但是，我们就当允许艺术家们大胆探索，勇于实践，哪怕出现“非驴非马”的东西，也不必大惊小怪，更不能横加指责。

二

任何一个民族艺术的成长，除了继承自己的传统，还要从别的民族的艺术中吸收养料来丰富自己。这也是艺术发展的规律之一。在今天，闭关自守的封闭状况已经不可能存在了，我国和外国的文化交流日益频繁，为我们提供了向外国艺术学习借鉴的良好条件。毛泽东同志一贯主张借鉴外国文化来发展自己的民族文化。他早在《新民主主义论》中就指出：中国应该大量吸收外国的进步的文化，作为自己文化食粮的原料……这不但是当前的社会主义文化和新民主主义文化，还

有外国的古代的文化，例如，资本主义国家启蒙时代的文化，凡属我们今天用得着的东西,都应吸收。’以后又再一次在《 延安文艺座谈会上的讲话》中强调说 :“ 我们必须继承一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活的文学艺术原料创造作品时的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分。所以我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，那怕是封建阶级和资产阶级的东西。 ” 毛泽东同志一直是把继承自己民族的优秀传统和借鉴外国一切有益的东西并列起来作为发展民族新文化的必要条件。过去的那种把二者分割开来或者对立起来的看法，是不正确的,片面的。

毛泽东同志 洋为中用 ’的思想,不仅有认识论的意义,而且有方法论的意义。它是毛泽东文艺思想体系中一个重要环节,我们切不可等闲视之。毛泽东同志的这个思想在《 谈话》中有了充分的发挥。他直接了当地说道 :“ 外国的许多东西都要去学,而且要学好“”, 要把外国的好东西都学到。’他一再告诫音乐界的领导同志 : 我们要熟悉外国的东西。“” 要向外国学习科学的道理。学了这些原理，要用来研究中国的东西。……中国的音乐、舞蹈、绘画是有道理的,问题是讲不大出来,因为没有多研究。(”重点为笔者所加)这已经十分清楚而明确地指出学习外国的必要性。学与不学是大不一样的。虽然这些话是对领导同志谈的，但是对于任何一个艺术工作者都是适用的。

为什么要向外国学习呢 ?毛泽东同志回答说 : 近代文化，外国比我们高，要承认这一点。艺术是不是这样呢？中国某一点上有独特之处，在另一点上外国比我们高明。小说，外国是

后起之秀,我们落后了。”学习外国的目的是什么呢?毛泽东同志又回答说:要向外国学习,学来创作中国的东西。“创作中国的东西”这就是“洋为中用”的具体目标。他还举隋唐的情况为例说明学习外来东西的重要性。他说:“隋朝、唐朝的九部乐、十部乐,多数是西域的东西,还有高丽、印度的外国音乐。演外国音乐并没有使我们自己的音乐消亡了,我们的音乐继续发展。外国音乐,我们能消化它,吸收它的长处,对我们有益。”鲁迅也有同样的看法,他在《看镜有感》一文中说:汉唐虽然有边患,但魄力究竟雄大……凡取用外来事物的时候,就如将被俘来一样,自由驱使,绝不介怀。”[3] 隋唐时代曾经大量吸收外国和兄弟民族的音乐艺术。隋代的九部乐是:清商、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕(据《隋书》卷十五音乐下),唐代十部乐是:燕乐、清商、西凉、天竺、高昌、龟兹、安国、疏勒、康国、高丽(据《新唐书》卷二十一、礼乐十一)其中只有清乐、燕乐、清商和礼毕是汉族音乐,其他康国、龟兹、疏勒、高昌等都是西域地区的少数民族的音乐;高丽是朝鲜音乐,天竺是印度音乐(从当时的历史情况来看,即对大唐帝国说来,龟兹、康国、安国等也应算作外国。)这九部乐和十部乐是那个时代著名的大型乐曲,演出时并有歌有舞。隋朝的九部乐到了唐朝变为十部乐,决不可能原封不动地袭用下来,其中一定被加以改造了。这些大型的乐曲,一方面来源于民间音乐,另一方面吸收了外来的音乐,使二者有机地结合起来,成为内容丰富的反映边区和内地各族人民生活的乐舞音乐。唐代最著名的《霓裳羽衣曲》据考证系传自天竺(印度),并经过唐玄宗(李隆基)的加工创造而成的。隋唐时代是中国封建社会艺术最发达最繁荣的一个高峰时期。之所以出现这样的情

况，其重要原因之一就是大量吸取外国艺术作养料。宋代以后，这种繁荣昌盛的局面就消失了。取而代之的是戏曲艺术的兴起，过去的歌舞音乐就被吸收融化了。作为纯粹的音乐艺术除了古琴、琵琶等由于有文化教养的人士所扶持仍单独存在并继续发展，其他的就逐渐式微了。至于民间音乐亦处于自发的状态。直到清末民初，西洋近代音乐和乐器传入我国，特别是 五四 ’以后,由于向外国音乐学习的结果,中国音乐又呈现了生机勃勃的情况。

对于我们广大的音乐工作者（ 又岂止音乐工作者）来说，重要的是既要认真学习民族的东西，又要很好地学习外国的东西。当然，对于不同专业的音乐工作者来说，是可以有所侧重的。毛泽东同志说 :“ 中国的外国的都要学。半瓶醋是不行的,要使两个半瓶醋变成一瓶醋。”这个有趣的比喻,生动地说明要把二者有机地结合起来，对哪一个方面都不能浅尝辄止，应该学到家学到手。至于在创作实践中出现了“ 非驴非马 ”的东西，是难免的，也不可怕。我认为毛泽东同志这些教导对于戏曲工作者也是有启发意义的。如果总是坚持保守的态度，不在戏曲音乐方面进行大胆的尝试，那末再有好剧本也是无补于戏曲改革工作的。我们不能永远让戏曲音乐停滞在一二百年前的老样子，不许触动一个音符啊 !

中国民族音乐的传统是丰富多采的，但由于长期处于科学技术不发达的封建社会，就没有可能用科学的方法加以研究整理出一套可以遵循的理论体系。毛泽东同志非常深刻地认识到这一点。因此,他对我们说 :西洋的基本原理各国都是一样的。“” 应该学外国的科学的原理,学了这些原理,要来研究中国的东西。“” 应该学外国的近代的东西,学了以后来研究

中国的东西”。他反反复复地对我们讲要向外国学习科学的原理，这是令人十分感奋的。近六十年来音乐教育的巨大成就以铁的事实说明：正是由于引进了西洋音乐的基本理论和技术，我们才培养出了许许多多理论、作曲和表演各个方面的人才。只是‘ 文革”的十年完全中断了这项工作。那种把向外国学习音乐理论技术斥之为 以洋为高“, 以洋为准 ’的 洋奴 ’思想，是错误的。如果现在还有这种看法的人，请他好好学习一下毛泽东同志的这篇《 谈话》吧。在这篇《 谈话》的最后,毛泽东同志对音乐界的领导同志说：你们是学西洋的东西的,是‘ 西医 ’，是宝贝,要重视你们,依靠你们。不要学西洋的东西的人办事，是不对的，要承认他们学的东西是进步的，要承认近代西洋前进了一步。不承认这一点,只说他们教条主义,不能服人。(”重点为笔者所加)

三

“ 古为今用,洋为中用 ’的重点在于一个 用 ’字,目的就是为了创造出社会主义的新艺术。毛泽东同志说：“ 向古人学习是为了现在活着的人，向外国人学习是为了今天的中国人。”这就是说要为人民服务，为社会主义服务，这才是我们继承和借鉴的真正目的。我们不能为古人所拘泥，也不能为洋人所控制,搞复古主义不行,搞全盘西化也不行。毛泽东同志说：要反对教条主义,反对保守主义,这两个东西对中国都不利。’这就同 推陈出新 ’联系起来了。我们要去掉古人的 陈 ”,去掉洋人的 陈 ’出社会主义的 新 ”。我们要用各种体裁与形式的艺

术作品反映社会主义新的生活面貌，表达正在为实现‘ 四化 ”而奋斗的人民的新的思想感情，反映人民正起着变化的新的美学理想,新的审美观点,新的审美趣味。

我们完全可以采用西洋音乐的体裁与形式，如交响乐、协奏曲、奏鸣曲、组曲、序曲、重奏、大合唱、重唱等等 运用和声、复调、配器法、多声部、多层次的识体等等表现手法,也完全可以采取 洋嗓子“、土嗓子 ’的发声和演唱方法。只要能表现我们社会主义的新生活都是允许的，应该受到欢迎的。这样又同“ 百花齐放 ’联系起来了。五十年代掀起了一阵 土洋 ’之争，主要是在‘ 左 ”倾思潮的影响下产生的，有的地方甚至把洋乐器赶出了乐队。最近 土洋 ’之争又有人想搞。五十年代的 土洋 ”之争，结果不利于社会主义音乐艺术的发展，今天又何必再搞呢？还是搞‘ 百花齐放 ”的好。从三十年来音乐艺术发展的情况看，西洋音乐的体裁与形式的利用是不够好的。去年为了发展交响音乐，进行了全国评奖比赛，评选出了三十五部作品，充分证明了交响乐这种体裁完全能够反映我们社会主义的新生活面貌。我们的民族音乐长期以来是单线条旋律结构，因此，需要用外国的多声部表现手法来丰富它，用来表达生活在今天的人民的复杂的丰富的思想感情。这有什么不好呢？

我们社会主义艺术必须在题材内容、表现形式方面搞多样化,越多样越受群众的欢迎,毛泽东同志在《 谈话》中说：表现形式应有所不同，政治上如此，艺术上也如此，特别像中国这样大的国家,应该 ‘ 标新立异 ’ ,但是,应该是为群众所欢迎的标新立异。为群众所欢迎的标新立异,越多越好,不要雷同。雷同就成为八股。过去有人搞八股文章，搞了五六百年，形式到处一样就不好。 ”社会主义的艺术应当力求避免雷同化、公

式化、千篇一律、千曲一腔。应当有所创新，有所立异。作曲家要有自己的独特风格和个性，要能独树一帜。

当然，我们所理解的"新"和"异"，不能离开自己的民族传统，应当在整体上显示出民族风格和特点。这也是毛泽东同志《谈话》的重点：创造出中国自己的，有独特的民族风格的东西。"

毛泽东同志的《同音乐工作者的谈话》是文艺理论宝库中一篇充满唯物辩证法的重要文献，是我们的精神财富。"古为今用，洋为中用"为艺术实践所证明是发展与繁荣社会主义艺术的正确的方针。我们应当很好地领会和掌握《谈话》的精神来指导我们的艺术实践。

注　释

①《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第603页。
②《列宁选集》第4卷，第348页。
③《鲁迅全集》第1卷，第301页。

（原载《时代文艺生活》，四川省社会科学院文学所编，四川人民出版社1982年版）

民族音乐的保护、继承和发展问题

亲爱的朝鲜同志、尊敬的各国同行们、朋友们：

我有幸作为中国音乐界的代表再度来到这个美丽的英雄城市参加这样的盛会，聆听许多具有浓郁的民族风格的美妙乐曲，特别令我兴奋的是与会期间又举行关于‘亚洲国家传统音乐及其继承和发展”的研讨会。如何继承和发展中国民族音乐传统，这是我和我们国家的许多音乐同行毕生从事的伟大而光荣的事业！

我们亚洲有许多具有悠久历史和深厚文化的古国，我们这些国家对世界人类的文明作出过卓越的贡献。我们亚洲国家源远流长的民族民间的音乐艺术越来越引起普遍的重视。流行一时的‘欧洲音乐中心论”也在逐渐消逝。但是如何更好地继承和发扬我们的民族音乐传统，正是我们这一代和下几代人的重要任务。

请允许我在这里非常简单地谈谈我们中国的情况和问题。

我们中国是一个包括五十六个民族的国家，她有着极为丰富多采的音乐文化。如果根据古代文献和出土文物来推算，我国的民族音乐的历史至少不少于五千年。

我想提一下这样一个事实。1978年我国湖北随县发掘了一座两千四百年前的战国时期的墓葬，即曾侯乙墓。在这座墓中发现了八种一百二十四件珍贵的乐器。特别令人惊异的是其中有六十五件用青铜铸成的大型乐器编钟。这套编钟的音域跨五个八度；它的音阶结构和现代C调七声音阶是同一音列，每一个钟能分别发出两个乐音，分为大三度和小三度音程，在位于中间的三个半八度，具有十二个半音音列，它可以自由转调。我们推测它们可以演奏相当复杂的乐曲。

这套总重二千五百多公斤的编钟的发现，说明了在公元前五世纪以前我国已具有高度水平的音乐文化。同时也说明我国在春秋战国时期已具有高度的冶炼技术。这套编钟的出土已经引起国际上一些音响学家和学者的高度评价，这不是偶然的。

我国保留到今天一部最早的诗歌总集《诗经》，在我国文学史上占有极重要的地位，实际上它是一部古代乐歌的唱词选编，它包括广大地区的民间歌曲、宫廷乐歌及贵族文人的创作。它收集了三百零五篇作品，代表了二千五百年前五百余年间各种题材、体裁和形式的音乐作品。遗憾的是它们只留下歌词，而没有留下音乐。

音乐创作和表演艺术的发展也推动了音乐理论的建树。先秦诸子如孔子、孟子、庄子、墨子等的著作都涉及到音乐。荀子的《乐论》和公孙尼子的《乐记》更是两部相当系统完整的音乐理论著作，其中涉及许多重要的音乐美学问题。它们所阐述的音乐理论和美学问题既宽广而又深刻。可以说，这两部著作和古希腊亚里斯多德的《诗学》是可相媲美的。

再从公元六世纪以前流传下来许多乐曲（有许多已经译

成现代乐谱，并付诸演奏）和各民族世代相传的难以计算的民间歌曲和器乐曲来看，把我国的丰富多采的民族音乐文化称之谓‘音乐的海洋”是当之无愧的。

但是，我们也不能不承认，由于中国旧社会长期处于封建时代，我国的民族音乐未得到应有的保存和发展。从事民族音乐工作的专业人员得不到应有的重视，他们在旧社会的地位极其卑微。二十世纪初，这种情况稍有改变．二十年代建立了专业的音乐学校，一些音乐教育和音乐研究工作者如：王光祈、肖友梅、童斐、赵元任、刘天华等人，开始注意了民族音乐的继承和发展问题。只有到了四十年代在中国共产党领导的解放区，民族音乐工作才真正受到重视。1938年延安鲁迅艺术学院音乐系成立了民歌研究会，1941年秋改组为中国民间音乐研究会，开始了经常注意收集整理和研究工作，先后出版了十余种民间音乐专集。秧歌运动就是这方面研究的成果。著名的新歌剧《白毛女》也是深入研究民间音乐的基础上的创作。

新中国成立以后，在中国共产党和人民政府的关怀下，民族音乐的继承和发展工作，就以前所未有的规模和速度开展起来了。首先对拥有广大群众的二百多种戏曲剧种的音乐进行了收集、整理、研究和改革等方面，做了大量的工作。大家今天所看到的京剧、粤剧、川剧、越剧、豫剧等等，其所以都能以新面貌出现，并受到人民群众的热爱，就是明显地在整理、研究和改革方面所取得的成果。在民间音乐的收集、整理方面也取得了巨大的成果，出版了一大批民歌、民间器乐的专集和研究著作。值得一提的是在许多亚洲国家都有的木卡姆音乐，我国维吾尔族保存的最多，从五十年代开始我

们进行录音整理，六十年代用五线谱出版了维吾尔族的《 十二木卡姆》音乐专集。这些工作除了有专业音乐工作者，还有许多业余的音乐工作者参加。到了六十年代，几乎全国各省、市、地区的民间音乐都有了较完整的专集出版。民族音乐的理论研究工作也取得了很大的成绩，出版了一些有较高水平和学术价值的专著。

我们还建立了一些专门从事民族民间音乐演唱演奏的专业性和业余性的团体。比如中央民族乐团和中央民族歌舞团，也有较高的艺术水平。这些团体经常出国演出，向世界人民介绍中国的民族音乐。我们还经常举行全国性的和地区性的单项和综合性的民族民间音乐的会演。电台、电视台播送民族民间音乐更是经常性的工作。根据我们国家要大力发展民族文化艺术以适应社会主义建设的方针，文化部所属的音乐院较，从五十年代起，先后都设立了民族音乐系和专业，以培养民族音乐创作、表演和研究人员，在一些少数民族自治区和自治州，也都设立了学习本民族音乐的科系和专业。现在不少的著名的民族的音乐作曲家，和著名的表演艺术家大都是这些院较培养出来的。在各个音乐院较也建立了民族音乐系和民族音乐研究机构情况下，培养和造就了一大批民族音乐演奏、演唱家和研究力量。我们认为这是一项继承和发展民族音乐关键性的工作。

由于众所周知的原因，在“ 文化大革命 ”中民族音乐工作停止了十年。 1979年又开始了新的阶段。为了保护和继承民族音乐遗产， 1979年在文化部和中国音乐家协会的倡导和支持下，组织全国力量，全面地系统地进行着民族民间音乐遗产的收集、整理和研究工作，计划在本世纪末，先后完成

“民间歌曲”、“民族民间器乐”、“琴曲”、“戏曲音乐”、“说唱音乐”五部集成。这是一项规模空前的民族音乐建设。目前积极进行《中国民间歌曲集成》的编选和出版工作。根据1982年8月的不完全统计，各省、市、自治区已收到十五万两千多首各民族的民间歌曲，估计全书编成时，总数将达三十万首。《中国民间歌曲集成》将按省、市、自治区编成三十卷，选入的民间歌曲约三万首。像这样规模宏大的工作，如果没有党的领导和国家的支持将是不可想象的。我们认为这部《中国民间歌曲集成》的完成出版，不仅对于我国，而对整个亚洲以及亚洲地区以外的世界音乐事业都是一个价值的贡献。

继承和发展民族音乐这一项宏伟的工作，也不是轻而易举一帆风顺的，除了人力和物质的因素外，还有思想认识方面的问题。或者可以说后者是阻碍工作的重要因素。别的国家的情况我们不了解，我谈的是我国的情况。二十世纪初，在我国音乐界出现过两种思想倾向：一是盲目崇拜西洋，轻视民族音乐，甚至认为民族音乐是落后的东西；一是国粹主义的思想，认为民族音乐只能继承不能发展，越古越好，拒绝向其他国家民族学习借鉴。后一种倾向现在已不具有什么影响，但是前一种倾向却仍然不容忽视，到了八十年代它主要表现为少数人向西方的先锋派、现代主义顶礼膜拜，认为东方是落后的，必须向西方看齐。因此，要更好地继承和发扬我们的民族音乐传统，不能不纠正这种思想倾向。

音乐艺术是人民创造的。它伴随着人民创造历史的整个过程。一个国家、一个民族的音乐艺术集中表现了人民的思想感情、意志和民族的精神面貌，同时也凝聚着人民的审美

观点和审美理想。我们决不能抛弃民族音乐传统另搞一套所谓的‘现代音乐”，这样做的结果必然脱离广大群众，最后导致它本身的死亡。西方一些先锋派的音乐往往昙花一现，在群众中生不了根，就是最好的证明。但是，我们也不能像保守主义那样，只讲消极的继承，不讲发展，不讲革新创造。历史在演变，时代在变革，人民的生活也随之前进，我们的音乐艺术也不能不反映新的时代，新的人民思想感情的变化。这是我们音乐家的神圣使命。但是，我们必须在继承民族音乐传统的基础上进行新的创造，必须使我们的音乐作品具有浓郁的民族风格特点。我们要建设社会主义精神文明，音乐艺术是其中的一个重要方面，当然应当具有民族特色。我们主张民族音乐要在继承中发展，在发展中继承。今天我国的作曲家也都遵循这一原则进行创作。他们认真地学习民族音乐的特有的结构形式和表现手法，但又不为这些东西所束缚。有的就古典乐曲或民间曲调进行各种形式体裁的改编，有的利用民族民间的素材进行新的创作，有的并不直接利用民族民间音调，但力求保持其作品的民族气质。

我们从不拒绝借鉴西方的音乐艺术。一方面我们通过各种渠道和方式向人民介绍西方古典和近现代的优秀作品；一方面向西方音乐学习借鉴，以丰富我们的音乐创作。甚至也不拒绝了解和研究十二音体系这样的作曲方法。总之，对西方音乐的吸收和借鉴，必须以我为主，始终不脱离我们的社会主义方向和民族音乐文化传统，以实现洋为中用的原则。

我们已故的领袖毛泽东用‘百花齐放，推陈出新”、“古为今用、洋为中用”两句话来概括继承民族传统和借鉴外国音乐的辩证关系，我们长期的实践证明，继承传统和借鉴西

方都不是目的，而真正的目的应该是创造能反映我们时代的人民的思想感情和他们的内心世界，我们应当作为人民的代言人而进行新的音乐创造，尽管我们还没能尽善尽美地满足人民的要求，但是我们竭尽一切力量朝这个目标前进。

我们今天还面临着西方流行音乐的挑战。当然，我并不认为所有西方流行音乐都是有害的东西。但是，我不能不说，大量流入我国的流行音乐，其中好的、健康的是极少数，绝大多数是不健康的、低级庸俗的艺术赝品，它们败坏年轻一代人的审美趣味，破坏高尚的情操。这个现象已引起全社会的关注。因此，我们的作曲家更有责任创作内容健康、趣味高尚、音乐优美、而又富于民族特色的轻音乐，来替代那些不健康的低级的流行音乐。我们的音乐理论家和作曲家正是这样做的。经过广泛的讨论，现在已取得良好的效果。教育年轻一代热爱自己的民族音乐，培养他们具备高尚的审美观，这是我们义不容辞的责任。从根本上说，必须加强中小学的民族音乐教育。目前我们的教育家，已经开始重视这个问题了。

各国各民族之间的音乐文化交流，是增进人民之间的友谊的最好方式之一。我国古代，特别是唐代曾大规模的进行过音乐文化的交流，其结果促进了我国民族音乐的丰富和发展。建国以后，我们十分重视这一工作，因为这有助于我国人民和世界、特别是亚洲人民的团结和友好。由于我们和许多亚洲国家，都具有悠久的文化交流历史，音乐上有许多共同点，我们音乐家之间更容易交朋友，讨论当前我们共同关心的问题，这对我们大家都是有益的。这次会议所取得的成功就是最好的例证，它为我们提供了交流音乐文化的大好机

会，使我们向各国朋友学习到了许多有益的经验，我们一定把这次会上学习到的继承和发展民族音乐传统的好经验带回去，传达给我们广大音乐工作者，贯彻在我们的工作中。

最后，让我们向这次盛会的东道主朝鲜民主主义人民共和国的领导和同行们致以崇高的敬意和衷心的感谢！也向参加会议的亚洲各国、各地区的朋友们致以亲切的问候和美好的祝愿！谢谢大家！

（附记：这是我为参加1983年10月在朝鲜平壤举行的《亚洲国家传统音乐及其继承和发展》研讨会中国音乐家代表团团长写的一个大会发言稿，以后曾发表于中国音乐学院学报《中国音乐》1984年第一期）

读《 乐记》与《 季札观乐》

我国是世界上文化艺术发达最早的国家之一[1]，有着极为丰富的优秀遗产。古代典籍的记载和出土的实物都证明，早在商、周时代，我国的音乐艺术已有高度的发展 。以后又出现了系统总结乐舞艺术的理论和著作。

二千五百年前收集了三百零五篇作品的《 诗经》，就是周代乐歌的歌辞总汇。由于古代没有记谱法，音乐部分已经失传。先秦文献中提到的‘ 诗”和‘ 乐”这两个名称，常常是指诗歌、音乐和舞蹈三者结合在一起的综合艺术。音乐在古代社会生活中占有极为重要的地位，无论是贵族或平民都离不开它。因此，那个时期的音乐思想和音乐理论相当发展，是理所当然的。这也是完全符合艺术历史发展的规律的。

在我国先秦典籍中，虽然也常看到记载音乐情况和论述音乐思想的地方，但是，具有完整体系的要推《 乐记》[2]和《 乐论》（ 荀子著）这两本著作，特别是《 乐记》具有很高的学术价值。它论证了音乐艺术的基本规律，音乐与现实、音乐与政治、音乐与伦理道德的关系，音乐的功能与社会作用、教育作用，以及音乐的创作方法，等等。尽管作者基本上是站在当时统治者的立场来论证音乐问题，同时羼杂有唯心主

义的成分和神秘的观念，但是这都不能掩盖其唯物主义的光辉。比如，它第一章《乐本篇》开始就说："凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"又说："乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。"《乐记》鲜明地指出客观事物是艺术的源泉，艺术是客观现实在人脑中反映的产物。这一个唯物主义的论点，是荀子的《乐记》以及后来的一些著作所没有的。《乐记》十分重视音乐的社会效果和教育作用。它认为音乐艺术能够直接表达人的内心思想感情，具有强烈的感染力，对培养人的道德品性能起重要的影响。它继承了孔子"移风易俗，莫善于乐"的主张，并加以发挥："乐也者，……而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。"③《乐记》的这一系列观点，很值得我们重视。《乐记》还很重视上层建筑各个部门的相互配合和相互作用，指出："礼以导其志，乐以和其性，政以一其行，刑以防其奸。礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。"它认为，礼、乐、刑、政各有各的功用，但目的是一致的，因此，音乐是与政治息息相通的。（按其实质来讲，礼也属于政治的范畴。）《乐记》的许多篇章，都是把礼和乐并列起来加以论证的。"治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。"这是说，人们可以从音乐艺术所表现出来的欢乐或哀怨的思想感情觉察到政治上的清明或混乱，甚至可以感觉到一个国家的国势的兴盛或衰颓。于是《乐记》的作者提出"审乐以知政"的主张。这不是凭空提出来的，而是有实践基础的。早在周代，统治者就建立了一种"采风"制

度,设立专门机构.规定一定的时间派人到民间去收集民歌,借以观察人民对于政治措施和国情好坏的反映④。对此,《 吕氏春秋·音初》中有一段很好的说明:“ 凡音者产乎人心者也,感于心则荡乎音，音成于外而化乎内。是故闻其声而知其风，察其风而知其志，观其志而知其德，盛衰贤不肖，君子小人，皆形于乐，不可隐匿，故曰乐之为观也深矣。”

从音乐艺术来察民情、知得失，这本身就表明音乐与政治息息相通，关系密切。《 左传》中《 季札观乐》一段文字很可以说明这个问题。季札是吴王寿梦的第三子。他于鲁襄公二十九年（ 公元前五四四年）聘问鲁、齐、晋、郑、卫诸国。到了鲁国，鲁公族叔孙庄叔（ 名豹，又名穆叔）命乐工为他演奏周代的乐舞。从文字的叙述中，我们可以看出季札是一位精通乐舞艺术的行家，他有着敏锐的听觉和深邃的鉴赏力。他逐一地对所演奏的乐曲进行了评论，通过乐曲的内容和风格，指出各种乐曲中所反映出来的政情和民情。

武王弟周公姬旦，受封于鲁。周公死后，封其子伯禽为鲁王。鲁国为周王族之后，所以能保存有比较完整的周乐。因此，季札来到鲁国可以听到周代的歌舞音乐，从而了解到各国的政情和民情。

《 季札观乐》叙述了季札对许多周代乐歌的观感。这里只举几个典型的例子来说明音乐与政治相通的问题。季札听到《 周南》、《 召南》,就赞美说:周国已奠定初步的基础,但还不完善;人民勤劳而无怨声。(“ 美哉!始基之矣,犹未也;然勤而不怨矣!”)听了《 邶》、《 鄘 》、《 卫》等乐歌又说:这些乐曲内容深刻,人民虽忧思,但还不至于困顿。(“ 美哉,渊乎！忧而不困者也。”）并从《 卫风》中感到卫康叔和武公

之贤德(“吾闻卫康叔、公蚣之德如是，是其《卫风》乎？”。但是当他听到《郑风》时，感受就大不一样，他指出，《郑风》的音乐琐细纤弱，人民困苦不堪，郑国不久就要灭亡(“其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎。”)。对于《陈风》,他尖锐地评论说:“陈国无主，国运能长久吗？(“国无主,其能久乎?”据说,陈国乐曲淫声放荡,无所畏忌,故曰无主。)鲁国乐工为季札演奏《小雅》和《大雅》，他就赞美文、武、周公的盛德。最后,他听了舞乐《象箾》、《南籥》(箾,音消,即箫 籥,音药。都是古代乐器)、《大武》(歌颂舜的舞乐)、《大夏》(歌颂夏禹的舞乐)、《韶》(歌颂舜的舞乐),都能从中体察出古代帝王政教的业绩。

以上所演奏的曲目，全见诸于《诗经》，证明其中的“诗”，并非单纯的文字作品，而是配以乐曲的音乐作品。在这里有一点需要加以注意的是，从曲目的歌辞内容来看，有的并没有直接反映人民的政治观点和态度，那为什么季札听得出社会的政治情况和国运的兴衰呢？我想，可能是音乐本身所具有的情绪情感体现起着主要的作用。其实，没有歌辞的乐曲也能反映出一个国家或者一个民族的精神面貌、道德和风尚。这种情况在中外音乐史上是很多的。季札听到的乐曲的歌辞并不一定符合它的音乐表现。比如,《周南》、《召南》的歌辞内容就不吻合他的评论。由于我们今天只能读到《周南》、《召南》的歌辞,而听不到这些歌曲的音乐,因此也就无从加以对照了。

当然，这篇文章显然有夸大的成分，但是它毕竟说明了音乐这种艺术特别能够反映一个国家或民族的精神气质，以及它所由产生的时代的特征。古今中外优秀的音乐作品，都

具有强烈的时代感、鲜明的民族性和深刻的人民性。我们只要听一听抗日战争时期以聂耳、冼星海为代表的革命歌曲，就可以感到我们中华民族的伟大精神和中国人民不可战胜的英雄性格。而相反，敌占区特别是伪满洲国和国统区却广泛流行黄色音乐和乱七八糟的靡靡之音，这正是日本帝国主义必然失败和国民党反动派必将覆亡的表现。

今天，重读《季札观乐》这篇文章，可以从中获得具有现实意义的启发。我们的文学艺术必须有利于国家的安定团结，有利于全国人民同心同德，为着实现社会主义现代化的伟大目标奋勇前进。争取早日实现"四化"，这是全国各族人民的共同心愿，是当前和今后一个时期最大的政治。要顺利地进行"四化"，就必须有一个持久的安定团结的政治局面，没有这样一个大前提，要真正实现"四化"是不可能的。这就要求我们文学艺术工作必须为这一伟大的战略目标服务。社会主义的文学艺术创作不能不反映时代的精神面貌，既要歌颂在"四化"斗争中作出贡献的英雄人物及其英雄事迹，又要暴露妨碍"四化"的种种表现。无论歌颂和暴露都是人民所需要的，但一定要有利于维护安定团结，而不是不利于安定团结的巩固与发展。我们的国家不能再折腾了，我们的人民不能再忍受那种动荡不安的局势了。社会主义的文学家艺术家难道能对此漠不关心，无动于衷吗？

我国的广大青年是建设四个现代化的一支重要力量，而他们又绝大多数是爱好文学艺术的。文学艺术作品每时都在对他们起着有益的或者有害的影响。因此，我们的文学艺术创作有责任帮助他们提高思想境界，培育他们的情操，鼓舞他们的斗争，激励他们前进的勇气。这同样要求我们的文学

家艺术家考虑自己的作品的效果，充分发挥文艺的启发教育作用。当然，这些都必须按照艺术本身的规律办事。那种在作品中空发政治议论、图解政策条文、板着面孔训人的做法，是不得人心的，也是起不到良好效果的。文学艺术要通过真实生动的艺术形象，感染青年人的心灵，从而获得潜移默化、陶冶性情的效果。文学艺术家是‘ 人类灵魂的工程师 ”，在今天来说，就是要把培养社会主义的新一代当做自己的神圣职责。

《 乐记》和古代文献中的艺术思想与艺术理论,是我们应当很好继承和研究的宝贵遗产。在这方面还有待于我们进行很多深入细致的研究工作，我自己只是在这里谈一些粗浅的体会而已。

注释：

①殷虚出土的甲骨文《 易卦爻辞》就载有描述战争归来载歌载舞的情景,如《 中孚 ·六三》“：得敌。或鼓,或罢,或泣,或歌 ”。《 书经 ·舜典》也有这样的传说‘：帝曰,命汝典乐……诗言志,歌永言,律和声;八音克谐,无相夺伦,神人以和。’根据解放后出土的编钟、殷埙所作的科学测定,迟至商代晚期,已形成完整的五声和七声音阶，以及十二乐律，足证文献上的说法是合乎事实的。

②根据郭沫若同志的研究,《 乐记》的作者是孔子的再传弟子公孙尼子,成书时间早于荀子的《 乐论》。两书有七百余字相同《 青铜时代》《 公孙尼子与其音乐理论》)。但也有人认为,《 乐记》是西汉武帝时河间献王刘德及其豢养的儒生篡集先秦言论而成《 乐记批注》,人民音乐出版社 1976年版)。我以为,不管它的作者是谁,并不重要。它里面的一些基本观点和论述,甚至许多名词、概念、成语,都能从先秦文献中看得到,这部著作应该视为先秦时代的东西。当然其中也可能被后人窜入一些不是作者本人的文字，但不至于改变原书的基本观点和主张。

③古代思想家都重视艺术的这一功能，比如荀子的《乐论》说："夫声乐之人人也深，其化人也速，故先王谨为之文。"孟子说："仁言不如仁声之入人深也……"(《离娄章句上》。赵歧注："仁声，史声雅颂也。")先秦以后的许多乐论都谈到这一点。

④《礼记·王制》"：天子五年一巡狩，命太师陈诗，以观民风。"《汉书·艺文志》："古有采诗之官，王者所以观风俗知得失，自考正也"。这里所指的"诗"，就是民歌，可见古书上说的是与"乐"的意义相同的"诗"。

（原载《社会科学研究》1980年第2期）

“流行音乐”的历史状况以及我的一些看法

近年来,西方的 流行音乐(”也包括日本、台、港等地)经过各种渠道,其中包括正式的渠道 我们国家的广播电台、电视台、电影银幕,以及外国的音乐舞蹈和体育团体的来华演出)渗入了我们社会的各个角落,并进入了许多人的家庭。不但很多年轻人喜爱它,就是一些上了年纪的人也欣赏它。当然,就引起了各种不同的反应,有的表示欢迎,有的表示反对。更有的人忧心忡忡,认为这样会造成严重的后果。持这种看法人的,其实只注意了从不公开的渠道流传进来的 港台 ’歌曲,而不注意从正式途径输入的没有歌词的 流行音乐 ”。还有一种颇为滑稽的情况,有些人非常厌弃 流行歌曲 ”,但对不带歌词的 流行音乐 ”却又显露出并不拒绝的态度。

对于 流行音乐(”包括 流行歌曲 ’),采取一概否定的看法,是不妥当的 把 流行音乐 ’等同于 黄色歌曲 ’更是错误的。我们应当了解它的历史和现状,采取实事求是的态度,给以具体的分析,看它是不是真像某些人所说那样就没有一点可取之处。

“ 流行音乐 ” 是 20世纪音乐艺术发展史上的一个专业概

念,并不是指凡是普遍流行的音乐都称之为 流行音乐 ”对于长期在世界各国人民当中普遍流传的古典音乐，就不能算作是 流行音乐 ”比如,萨拉萨蒂的《 吉普赛之歌》(又名《 流浪者之歌》),就不能称之为 流行音乐 ”。流行音乐 ’的原文是“ Popularmusic”,简称为 POP”,因此,有人译为 波普音乐 ”或 普普音乐“”。Popular”一词有 通俗的“、大众的 ’意思。如果我们把 Popularmusic’译成 通俗音乐 ”,看来比 流行音乐 ’更符合原义,也易于理解。在外国，流行音乐 ’是同 严肃音乐(”或 音乐会音乐 ’)相对而言的,不仅可以从音乐本身的表现手法和风格特点来加以区分，还可以从演出方式和活动范围来加以区分。一般来说，演唱、演奏者都没有进过专业音乐学校，受过严格的专门训练，常常演唱演奏者本人就是创造者，其创作方式大多是即兴式的(当然，有许多流行歌曲由于歌词固定的限制，其曲调也相应地固定下来，但伴奏部分却可因演奏者的不同而有变化）。流行音乐的乐队人数很少，不过三、五人,专业音乐家一般是不会参加的。他们大都在酒馆、咖啡店和夜总会演出，也到一定的娱乐性剧场或广场去演出。象英国‘ 甲壳虫 ” 乐队不会被英国科文特花园剧院邀请去演出。“ 流行音乐 ’的听众之广泛,在今天来说,是任何专业音乐 严肃音乐)演出,都是不能和它相比的。

如果我们用中国古代的音乐词汇来形容它们的话，那么，所谓 严肃音乐 ’就是 雅乐 ”,就是 阳春白雪 ”,而 流行音乐 ”就是 俗乐 ”,就是 下里巴人 ”。在中国音乐史上,所谓的 俗乐 ’和 下里巴人 ”,指的是民间音乐。也许那种把 流行音乐 ”看作是腐朽堕落的 黄色音乐 ’的人,会认为我这样的比喻,是对民间音乐的 污辱 ”。这个问题我将在下面给以回答。

对西方流行音乐有一定知识的人，一定会了解‘ 流行音乐”有着很长的历史，它不是凭空从哪里冒出来的。西方许多音乐学者对于它的发生发展的历史进行了较认真的研究，一致认为‘ 流行音乐”的发源地是美国，它的基础是黑人民间音乐,包括黑人的劳动歌曲、宗教歌曲 灵歌”① ,和舞蹈音乐。从它的渊源于黑人音乐人来说，流行音乐已有一个世纪的历史了。如果从它成长到广泛流行于欧美两大洲的二十年代算起，至少也有七、八十年了。美国的黑人都是被奴隶贩子从非洲大陆贩卖到美洲去的,因此,黑人的音乐又源于非洲音乐。今天,我们可以从美国的流行音乐中看到它和非洲音乐的亲缘关系。 19世纪聚居在美国密西西比河上游一带的黑人过着极为贫困的奴隶生活，但是都是些能歌善舞的人，他们有许多富有音乐天才的人。他们把自己的痛苦、反抗、希望用音乐和舞蹈形式表示出来,即使是他们的 灵歌”,也是在宗教外衣掩盖下黑人心魂的深刻表露。因此，他们的民歌，一般都带有忧郁哀伤的色彩,相反地,他们的舞蹈音乐都热情奔放,节奏强烈,富于反抗精神和欢乐的情调。应该说黑人音乐深刻地反映了在殖民制度残酷的压榨下黑人劳动人民的心声。 19世纪下半叶南北战争以后，黑奴得到了解放，但是他们没有土地，仍然过着极端贫苦的生活。有一些有艺术才能的黑人，或单个或几个组成小组进入中小城市的咖啡店和酒馆，以唱歌献舞糊口。他们在歌唱中倾诉痛苦的生活遭遇，抒发对美好生活的向往，或赞美爱情的坚贞或哀叹失恋的忧伤，也有一些描写日常生活带有风趣的歌曲和舞蹈。总之，黑人音乐的题材都是来自下层人民的生活。美国中小城市的咖啡店和酒馆(非高级的) 是劳动人民常去的地方，由于黑人歌曲和音乐的内容与他们的思

想感情和生活境遇十分吻合，他们就爱上了这些“ 黑人艺术家 ”的表演。久而久之,黑人音乐就广泛流行起来了,有的白人也参加了黑人的音乐小组。因此,我们可以说“ 流行音乐 ”植根于人民生活的底层，它具有浓郁的人民性。如果把这样来自劳动人民中间的“ 俗乐”、“ 下里巴人 ”称为“ 黄色音乐 ”,倒是对它的污辱。二十年代以后,人们开始把“ 流行音乐 ”统称为“ 爵士音乐 ”[2]，它在美洲各地迅速地流行起来，后来又流传到拉丁美洲以及欧亚大陆。流行音乐的普遍传播，形成了多种多样的风格和流派(有的与当地的民间音乐相结合),而其中的“ 布鲁斯 ”[3]很受大家的喜爱。布鲁斯是一种情绪忧郁节奏舒缓的慢四步“ 抒情爵士 ”,它的情调很符合当时对现实不满,内心苦闷的群众的心理状态，因而广泛流行。由于广大群众喜爱，有人就出资组织爵士音乐中心，聘请爵士音乐家和乐队到舞台上去演出，并大量灌制唱片，拍摄歌舞影片(后来故事片也配上爵士音乐），大肆做广告加以宣传。这样来自民间的爵士音乐就走上商业化的道路，当然音乐本身也就起了变化，有的就不再保持原有的那种质朴深挚的情绪色彩，而变成专以挑逗性感刺激官能的东西了。流行音乐在各国生根发展，又吸收了本国民间音乐的某些因素，形成了与美国爵士音乐不同的风格特点。于是各国都出现了自己的流行音乐歌星、音乐小组或者乐队(包括苏联和东欧各国,他们的所谓“ 轻音乐 ”,其实也是西方流行音乐的变种),如英国的“ 甲壳虫 ”乐团[4](最近它的著名歌星连农在美国被刺身死，成千上万的群众集会悼念他)。瑞典的“ 艾巴 ”小组,在西方也是非常著名的流行音乐表演集体。由于多年的禁锢，我们对国外的流行音乐的情况知之甚少，特别是缺乏感性知识。根据我们现有一些资料，得悉西

方的流行音乐风格流派纷然杂陈，花样繁多。三十年代流行的是 热爵士 ”,以后又是 甜爵士 ”,四十年代又出现所谓 冷爵士 ”,从 热“、甜“、冷 ”几个形容词 ,大致可以领会到它的不同情趣和特点。五十年代“ 摇滚音乐 ” (Rock— andRoll) 风靡一时 ,到了六十年代让位给 摇摆音乐(” Swing) ,而七十年代又出现了所谓的 迪斯科 ”。另外还有什么科尔 Cool)”、辟普 ” (bebop) ……近年来又出现了一种“ 阿波罗 ” 音乐，它往往从人们所熟悉的古典音乐取材，将其中的旋律或旋律片断配以爵士化的伴奏 ,如将莫扎特、贝多芬、舒柏特、威尔弟、比才、拉威尔、里姆斯基——柯萨科夫等著名作曲家的作品中受到人们喜爱的乐曲旋律改编为“ 流行音乐 ”，这样一来听众的范围就更加扩大了。电子乐器的出现，又使流行音乐进入了一个新的领域。

这里也应当指出，在西方的流行音乐中，确实存在一些很不好的东西。它们的歌词 (如果有歌词的话）内容色情淫秽低级下流 ,曲调 或者谈不上什么曲调)怪诞 ,节奏疯狂 ,专事挑逗人们的卑下情操，音响充满歇斯底里噪音，破坏人们的正常听觉，反映了资本主义世界腐朽堕落的生活状态和狂颠绝望的病态心理，完全表现出商业化后的特征，这种不配称之为艺术的膺品，能麻醉人们的心灵，给人以消极的影响，理所当然地要加以排斥。但是 ,我们却不能因此全盘否定 流行音乐 ”的价值，应当对各种各样不相同的品种流派，给以实事求是地分析评价。

我们知道，西方的劳动人民中许多有才能的歌手 (有的又同时是演奏能手），根据流行音乐编创了不少歌唱美丽富饶的大地和劳动创造世界的乐曲。他们演唱 (演奏）中抒发了对家

乡和亲人的怀念，对美好生活的追求和向往，或描述了纯洁真挚的爱情；他们也在歌曲中表达了对阶级压迫和种族岐视的抗议，对于社会不公正的愤懑。比如，三十年代黑人歌手莱德贝斯创作了揭露种族岐视和政治压迫的《 资产阶级布鲁斯》。四十年代民歌手伍迪 ·古斯耶创作的《 大锤约翰》，歌颂了劳动人民创造世界的业迹,他们建筑了房屋,修筑了道路、工厂、矿山、港口，却被投进了监狱。 1970年 4月 15日纽约三十五万学生示威游行时,就组织了配合斗争的 摇摆乐 ”,这种尖锐地抨击资本主义制度，直到资本主义社会和国家的基础，从思想动员人民为争取世界和平和民族平等而斗争的流行歌曲，迅速地广泛传唱。这些思想内容进步的流行音乐在人民为自己的权利而斗争的行动中起到了团结、鼓舞和教育群众的作用。近二十多年来，许多流行音乐的演唱家和歌手，如艾里克·别尔顿、金德·别尔克、吉米·亨德里克斯、米里阿姆·玛凯巴等，用他们的歌声宣传进步思想，反对社会不平，抗议政治压迫，号召在斗争中团结一致。由别尔顿组织的黑人重唱团演唱的节目《 战争》中,有一首布鲁斯的歌词就是这样的：

“ 丧失自由的人们，
我们有共同的感情，
正象以前没有权利的时代一样，
唱着歌曲向前走。
我们怎能得到自由？
这首歌曲使我们亲如手足。……”

又如,英国 甲壳虫 ’乐团在欧美大陆演出,征服了亿万青

年群众。它的出现与当时被称为‘嬉皮士革命”的青年运动有着密切的联系（据说这个运动具有无政府主义色彩）。他们的音乐热情、欢快，并富有诗意。其中有一首叫《给和平以切实保证》，成了美国人民争取和平反对侵略战争的象征。还有一首直接号召人民起来进行斗争的流行歌曲《权力归于人民》，思想内容具有较强烈的进步性。它的歌词是：

“权力归于人民，刻不容缓，
权力归于人民！
要革命——就起来闹翻身。
唱啊，权力归于人民！
千百万人在为几个铜钱卖命，
把他们应得的那份还给他们。
我们就要收拾你们，
在进城时，高唱——权力归于人民！”

资本主义国家的劳动人民在经济和政治斗争中常常用流行歌曲的形式填上新词作为和资本家及其后台进行斗争的武器。这种情形不是个别的。总之，半个多世纪以来出现的大量事实，都说明不能把流行音乐看作是什么黄色音乐”。问题是多少年来我们处于封闭状态，对于流行音乐的情况知之甚少，因而形成一种极为偏颇的成见。

“严肃音乐’和流行音乐’并不是象两根铁轨那样按照等距离向前延伸。尽管不能把二者加以混同，但是也不是相互绝缘的，相反地，它们经常处于相互影响相互吸收的状态。许多流行音乐家向专业音乐学习技术和手法，而不少专业作曲家

也向流行音乐吸取营养。比如，美国著名作曲家格什文（GeorgdGershwing, 1888—1937年）和柯普兰（Aaron Cop－land, 1900年——　)就是这样的。格什文的《兰色狂想曲》（又译《布鲁斯狂想曲》)就是在爵士音乐基础上创作出来的。更为普遍的情况是流行音乐影响着全世界的轻音乐。为了培养流行音乐的人材，有的地方建立了专门的学院，有的大学也开设了教授流行音乐的课程。许多音乐家对它进行专门的研究，发表了不少专论和专著。一些著名的音乐辞典和音乐百科全书也都列了专门的条目，介绍它的历史情况和音乐特点、流派和歌手。总之，流行音乐已经成为世界艺术领域中不可忽视的现象。以上简单的情况说明流行音乐已经在各国人民（特别是青年群众）生活中牢固地扎了根，成为文化生活的不可缺乏部分（当然要除开我们国家）。西方音乐界对流行音乐的看法尽管有分歧，但是都一致承认它的历史地位以及对现代音乐艺术的深刻影响。由于我们并不了解这些情况，仅仅根据某些不好的流行歌曲就遽下断语，这就不能不带有很大的片面性。如果广大人民不需要它，排斥它，就不可能如此地蓬勃发展，并渗入世界各个角落。

三十年代初期，流行音乐随着美国电影传入我国，受影响最大的城市是上海。当时在上海的一位音乐家黎锦晖[1]受到美国流行音乐歌舞)的启发组织了《明月歌舞团》,他自己编写了不少流行歌曲给这个歌舞团作演出节目。这个歌舞团曾沿江而上到南京、武汉去演出，扩大影响。他写的流行歌曲大都是庸俗低级的东西,如《桃花江》、《毛毛雨》、《特别快车》……。但是，也要看到他的歌曲吸收了一些民间歌曲的音调素材，曲调流畅易于上口，因此能风靡一时，特别是百代公司灌

制唱片而流行全国。由于这些歌曲内容淫秽下流，富于挑逗性，因此给面临生死存亡的中国人民带了来极其有害的影响。我们知道三十年代是一个民族矛盾和阶级矛盾都十分尖锐的时代。一方面，日本帝国主义策划了 九一八 ’事件，强占了我东北三省，进逼华北，妄图鲸吞全中国 另一方面，蒋介石政府对日屈膝投降，丧权辱国，对内疯狂 围剿 ’我红色根据地。中国人民在我党的领导下展开了如火如荼的抗日救亡运动。正是在这样的形势下出现了以聂耳、冼星海为代表的革命歌曲，它反映了广大人民抗日救亡的政治热情。与此相反，黎锦晖等人的流行歌曲却大肆宣扬醉生梦死、享乐腐化的人生观，极力渲染纸醉金迷、灯红酒绿的生活方式。因此，它受到革命同志和进步人士的抵制和谴责。可以这样说，中国的流行歌曲一开始就走上了一条与人民利益相违背、逆历史潮流而动的邪路。人们把《 桃花江》之类歌曲称之为 黄色歌曲 ’是恰如其份的。抗日战争时期，在沦陷区，靡靡之音和黄色歌曲因适应日本帝国主义需要而大肆泛滥，出现了许多下流、色情、庸俗不堪的流行歌曲。这种情况一直延续到全国解放。中国的流行歌曲是外国流行歌曲的影响下产生和发展起来的，但是它所接受的不是其好的传统，而是最坏的因素，把其中的糟粕全盘承袭下来。港澳的流行歌曲不少就是外国歌曲坏传统的变种。解放初期，为社会主义音乐艺术的的发展扫清道路，肃清黄色音乐的影响，在全国范围内开展了批判，那是完全必要的。黎锦晖本人也公开作了检讨，但是也产生了一些片面性，在批判中把外国流行音乐一律当成黄色音乐加以痛斥。在以后一个时期，又把一些抒情歌曲和民歌当成黄色音乐，因而影响了我国抒情音乐的发展。还有一个重要原因是：长期以来频繁的政治

运动，要求音乐艺术与之紧密配合，片面地强调音乐艺术的宣传鼓动作用，忽视了它的多种功能，特别是它的娱乐作用和审美作用,这样一来,抒情性音乐 包括轻音乐)就得不到应有的发展。十年浩劫中,就更不用提了。那时除了 样板戏 ”,就是“ 音强硬响 ’的所谓 革命音乐 ”,最有代表性的就是那首声嘶力竭狂呼乱吼的《 文化大革命就是好》。总之,音乐艺术完全堕落为林彪、江青反革命集团的御用宣传工具。

粉碎林彪、江青反革命集团以后，特别是近两年来，随着外交工作的开展，文化交流的扩大，外国专业的和非专业的艺术团体不断来华演出 包括体育、舞蹈节目的表演在内),开拓了我们的眼界，扩大了我们的听觉范围，使我们获得不少关于流行音乐的感性知识，也丰富了群众的文化娱乐生活。但是，由于大多数流行音乐都没有歌词,或者歌词是外语,一般人就无从推知其具体的思想内容，因而引不起舆论的注意。不过，对于那些非正式途径流传进来的流行歌曲(一般都有汉语歌词),其中思想内容卑下的也受到了舆论的指责。为此,音乐界某些人士也感到忧虑,有的人甚至把它们一律视为 毒草 ”。与此同时，也有人持不同看法，认为应当采取具体分析的态度，不能一概而论，全盘否定。我同意这种意见。

首先，应当看到流传进来的流行歌曲，并不是所有都是淫荡色情低级庸俗的，其中也有一些是内容比较健康，情趣明快,有益无害的。第二,它们在音乐方面还是有可取之处,有的曲调抒情优美,表情细腻精美,伴奏变化多样,易学易唱,比较群众化。有的还吸取了我国民歌的某些因素，具有一定的民族色彩。第三，这些较好的歌曲能够受到人们，特别是青年人的喜爱,必然有一定的原因,不是毫无道理的,很值得我们研究。

不能认为凡是喜听乐唱的人，都是思想落后行为不端的人。当然，也确实有些思想情绪不健康的青年，特别喜欢某些不好的歌曲。

根据我们所能接触到的一些材料，可以看出外来的流行歌曲的确有一些思想内容极其庸俗无聊，或者下流低级的东西；其演唱方法也极不正派，象精神病患者的抽搐和喊叫。这些东西对我们只有害而无益，它与今天正在为实现‘四化”而奋斗的人民的精神面貌完全是背道而驰的。例如，有一首叫《疯狂的周末》歌曲，只要看看它的歌词就知道它宣扬的是些什么了：礼拜一大家起身太早，礼拜二生意买卖太好，礼拜三偷偷摸摸打电话，哈罗达令给支票。礼拜四整天伸着懒腰，礼拜五看场电影吃个饱。礼拜六下午跑马赢了钱，再排节目玩通宵。酒醉三分兴致好，随着音乐摆又摇，Cha Cha Cha Rock' n roll[①]，越是疯狂越是美妙。你不妨自由自在逍遥，你不妨痛痛快快欢笑，享受这疯狂周末的好时光，明天礼拜再睡觉。”这完全是堕落腐化的资产阶级的真实写照。音乐也富于刺激性，整个情调放荡狂乱。还有更比这下流淫荡的，就不在此举例了。这类不堪入耳的的流行歌曲，在演唱时，有的嗲声嗲气，神情恍惚，有的发出沙哑的歇斯底里嚎叫。我们理所当然地要加以排斥，绝不能让它们腐蚀我们青年的心灵。即使海外的劳动人民和有教养的人士也是难以容忍的。这只是问题的一个方面。

另一方面，流行歌曲 应当包括台湾的所谓 校园歌曲 ”）中也有不少思想内容比较健康，音乐轻快明丽，或者风格欢快清新的歌曲。有的反映了下层人民的生活情景；有的表达了人们遭受磨难的痛苦心情；有的抒发了思念家乡和亲人的情怀；有的则赞美大自然的美丽风光。而更多的是表现一般爱情生

活的歌曲，但并不下流低级。其中有单纯描绘男女恋情的，但也有的通过这种题材，表露出一定的积极意义。例如一首叫做《 绿岛小夜曲》的台湾歌曲,它的歌词是这样的：

> “ 绿岛象一只船，在月夜里摇呀摇，姑娘呀你也在我心海里飘呀飘。让我心中歌声随那微风吹开了你的窗帘，让我的衷情随那流水，不断向你倾诉。椰子树的长影掩不住我的情意，明媚的月光更照亮了我的心。这绿岛的夜已经这样沉静，姑娘呀你为什么还是默默无语。 ”

“ 绿岛 ”就是火烧岛,那是国民党政府专门关押政治犯的地方。从表面上看来似乎是一首思念情人的抒情歌曲,但却暗暗寄托着作者对反动政府监禁的人士的无限同情，因此赢得台湾广大人民的喜爱,而被广泛传唱。它感情深挚动人,曲调委宛优美，富有江南民歌小曲的风格，并具有较强的感染力，即使把它作为单纯的爱情歌曲看待，也是一首写得不错的作品。又如,另一首台湾歌曲《 雨夜花》 ,歌词是：

> “ 雨夜花，雨夜花，受风雨吹落地，无人看见瞑日(瞑日 ,台湾语 :日夜)怨切 ,花谢落土 ,不再回。花落土，有谁可看顾，无情风雨误阮(阮，台湾语：我) 前程 ,花蕊坠落要如何。(” 第三段词略)

这首歌曲创作于三十年代，至今仍受到台湾人民的喜爱。原因是作者通过落花被无情风雨摧残的悲惨命运，对备受日

本帝国主义统治者压迫的妇女寄予无限深切的同情。听者和唱者常常借以抒发自己处在悲惨境地的心情。这首歌曲有一定的艺术特色,它由五声音阶构成,音乐凄楚怨切,情真意深。据说，海外同胞把它当做怀乡的歌曲看待，一听它就勾起有家归不得的思乡情怀。再如《乡间的小路》(这首歌曲已被许多音乐工作者所演唱，听众也很熟悉了），它是一首叙事性和歌唱性揉和在一起的优美的抒情诗，描绘一幅牧童晚归的动人情景：落晖照耀下的乡是小路上，一个牧童荷锄缓缓归家，口里哼唱着民间小曲。作者通过歌曲所反映的特定情景，表达了思乡的怅惘情绪。还有象《小城故事》、《小城多可爱》、《又见炊烟》、《追随彩虹》等等,都是有一定特色的抒情歌曲。从上面这些例子就可以说明，对外来的流行歌曲，应当具体分析，辨别好坏，分清良莠，对于好的和比较好的应予肯定，对于不好和坏的要排斥。特别在台湾那样恶劣的环境里生活的歌曲作者不可能直抒胸臆，往往采取一些隐喻和象征的手法来表现台湾人民的内心世界，是难能可贵的。

“流行音乐”是20世纪产生的一种世界性的艺术现象，正象前面所说的，它的影响已经遍及各大洲，并引起专业音乐工作者的很大兴趣。它的最大的特点是：群众性和娱乐性。“严肃音乐”，特别是交响音乐，必须具备一定的音乐知识才能欣赏，而流行音乐却不需要任何条件。在长期的艺术实践中，流行音乐经过许许多多有才能的民间艺术家的发展，积累了丰富的经验，很值得我们重视。可以批判地吸收其有利的因素，以丰富我们抒情音乐、轻音乐和舞蹈音乐(这里指交谊性的)以及体育杂技音乐。事实上目前我们的音乐工作者已利用其中某些因素进行创作和表演，我们应当允许人家进行实践，从

尝试中取得经验。

台湾、香港的流行歌曲,是以西方流行音乐为兰本而发展起来的，自然呈现出鱼龙混杂、美丑纷陈的情况。那些比较好的一般都有着共同的特点；内容比较健康，无色情成分，情绪明朗轻快 歌词口语化,容易上口,易于理解 曲调比较流畅动听,有浓厚的抒情气息,音域一般不超过八度,适于群众传唱,即使完全没有学过声乐的人，也能一听就懂，一学就会，有的还吸收了中国民间音乐的某些因素，将它和流行音乐的表现手法以及多样化节奏变化的伴奏结合起来。在风格情趣方面也变化多端，或者富于抒情性，或者叙事性较强，或者歌唱性和吟诵性相结合。在演唱方面，也并非毫无可取之处，一般多用轻声哼唱,吐字清晰,表情细腻。因此,它们具有较广泛的群众基础，正好适应青年们自唱自娱的需要。当然，我们也应当对喜好台港流行歌曲的青年给以引导，让他们知道好坏和美丑，不让他们去哼唱和欣赏那些坏的丑的歌曲。对于我们的一些青年作曲者和演唱者吸收流行音乐的某些特点用于自己的艺术实践，并受到广大群众的欢迎，是无可厚非的。那不问青红皂白的指责是不对的,也不利他 她)们的成长。我们要相信具有社会主义思想觉悟的青年艺术家会考虑如何借鉴才有利于社会主义音乐艺术的发展。大胆吸收，勇于实践，正是我们年轻一代艺术家的优点，我们应当给予热情的支持。

注　释

① 灵歌 ”, Spiritual。这是黑人在宗教仪式中演唱演奏的音乐。

② 爵士 ”,最早称为 jas或 jass,后来又称为 jazz 或 jazz music。它的确切含

义已不可考。

③“布鲁斯”,Blues,是Bluedevils的略语,是一种黑人的歌曲,我国有的译为“怨曲”或“哀歌”。

④“甲光虫”,Beatles来自Beat一词,有打击、跳动、脉动的意思。这个乐团是由英国利物浦工人区的年轻人组织起来的。

⑤黎锦晖,已故。他在二十年代曾创作了一些好的作品,如儿童歌舞剧《小小画家》、《麻雀与小孩》等。

⑥Rock'n Roll,即摇滚乐。

1980年 11月

(原载《社会科学研究丛刊》第15辑,

四川人民出版社1982年版)

“严肃”与“通俗”的辩证法

宇宙万物无不处在复杂变化的关系之中，它们之间既相互对立、相互矛盾、相互制约，又相互依存、相互渗透，在一定的条件下相互转化，这种对立统一的辩证法统驭着我们的物质世界和精神世界，也统驭着我们的音乐世界。人们能够认识和掌握这个规律用来促进我们事业的发展。这是我这篇文章的理论前提。

我在题目中写的“严肃”与“通俗”，是两个形容词，前者指的是“严肃音乐”（Scrious Music），后者指的是“通俗音乐”（Popular Music）。这二者是构成音乐世界的两大系统，按照我国古代的说法，就是“雅乐”与“俗乐”。它们还有两个漂亮的名称：阳春白雪”与“下里巴人”。这两大系统既相互对立、相互矛盾，又相互依存、相互渗透，且在一定的条件下相互转化。为什么音乐世界会分成两大系统呢？似乎很少有人就此进行过研究。过去许多学者和音乐理论家花很大功夫探索音乐的起源，由于缺乏实际音响资料，总没有获得一致的结论。一些自称“马克思主义的理论家”从劳动创造世界的原理出发推导出音乐起源于劳动的论断。其实这等于什么都没有说。人类社会中一切物质产品那一样不是劳动的产物？劳动是人类的

一种行为，那么又是一种什么力量促使人实现这种行为呢？当然不是 为劳动而劳动”也不是出于劳动的欲望。应当说，人的劳动行为的动力是人的物质需要。因为人渴了要喝水，饿了要吃东西。这是维持生命的最基本的物质需求，也是人的本能的需要。人类历史的进化发展，人的需要越来越复杂多样，已经不仅仅是要求填饱肚子而已。与此同时，除了物质的需要，还有精神文化的需要。这后者包括着音乐文化的审美需要。美国著名的学者亚伯拉罕·马斯洛把人类的需要分为五个层次，他把人的物质需要 生理需要)放在最底层，而把美的需要放在最高层。这是十分科学而又令人信服的理论。

在原始社会中，音乐不是单纯的审美对象，而是依附于其他活动，如战争、祭祀以及集体劳动等，以后才逐渐摆脱音乐的实用目的和功利性质，变成为审美的艺术。这经过了极为漫长的历史过程，即使在今天，音乐的实用功利性还未完全消失。但是我们今天所欣赏的音乐艺术应当是具有独立价值的一种审美活动。记住这一点是非常重要的。因为无论是严肃音乐或者是通俗音乐忘记它的审美目的，必然导致艺术价值的丧失。

人对物质的需要是相同的，谁不希望得到锦衣美食和舒适的住所？但对于艺术文化的需要却大不相同了。有的人不欣赏巴赫、贝多芬的音乐 有的人很欣赏杨柳青的年画，有的人很喜欢川戏。这就出现了审美意识、审美趣味和审美习惯的差异。这是由于审美主体的文化教育修养的不同，生活环境和历史传统的不同而形成的差异。由于审美需要的不同，就出现了严肃音乐与通俗音乐两大系统。如果把音乐世界分成几个层次的话，是否可以这样来区分：最低层次为流行音乐，中间

为轻音乐，最高层次为严肃音乐。当然这不过是比较粗糙的排列。排在最下面的流行音乐和中间的轻音乐都属于通俗音乐系统，它们的群众基础最广大。

严肃音乐与通俗音乐从来就是并行发展着的。但是它们又受对立统一规律的支配。古今中外都是如此。

从西方音乐的发展来看，文艺复兴以前暂且不去管它。十六世纪以来，一方面是宗教音乐（当时是高度发展的严肃音乐文化），一方面是世俗音乐。二者相互排斥对立，又相互吸取、交融。十六世纪初，宗教改革家马丁·路德创立了采用俗乐的旋律填上宗教歌词的"圣咏合唱"。1532年出生于比利时的教会作曲家拉苏士（Roland de Lassus）常常借用民歌作为弥撒曲的主题。从十八世纪的巴赫到二十世纪的斯特拉文斯基、格什温以及科普兰等等专业作曲家，也从通俗音乐中吸取素材和营养。而民间歌手和演奏家也不断地学习专业作曲的技巧和唱法来丰富自己的修养，以提高演唱、演奏和作曲的水平，还出现了一种这样的现象，原来是过去的严肃音乐，到了今天，却成为了通俗音乐，或者相反。比如，路里（1632—1687）的《加沃特午曲》、波开里尼（1743—1850）的《小步午曲》、贝多芬的《G小调小步午曲》和《致爱丽斯》、舒伯特的《小夜曲》和《圣母颂》、柴科夫斯基的《如歌行板》等等，不是已成为广大群众喜爱的通俗音乐了吗？相反地，在当时曾经是通俗音乐，到了今天却变成为古典的严肃音乐，比如，斯特劳斯父子的作品。更不用说，西方的通俗乐队，如曼托瓦里、莫利埃、詹姆斯拉斯特等大量地把严肃音乐改编为轻音乐的先例。里查·克莱德曼把贝多芬的《第五交响乐》等严肃音乐的主题改编为通俗钢琴曲，受到各国广大群众的欢迎。上述这样的例子是很多的。

这说明音乐世界中两个系统音乐的相互对立又相互依存，相互矛盾又相互渗透，在一定条件下又相互转化。理解了这种情况，我们就不必对于今天出现的通俗音乐十分普及的现象大惊小怪了。

从全世界范围来看，二十世纪以来，外国的通俗音乐有了很大的发展。有的国家（如美国和日本）流行音乐已成为它们的民间音乐。与此同时，它们的严肃音乐也在向前发展。解放以来,由于“左”的思想的严格控制,我国的通俗音乐长期处于被排斥的状况，甚至连严肃音乐中的抒情歌曲体裁也得不到发展,到了十年内乱时期人变成了“非人”,人的正常的物质需要,都被压抑至最低限度,而精神需要更是被剥夺殆尽。这七、八年来，由于实行开放政策，流行音乐从外面输入进来，并很快就发展起来，受到了广大群众的热烈欢迎。尽管它曾一度被视为“精神污染”，但还是以不可遏止的趋势大面积地普及开来，终于被正式承认。黑格尔老人说“凡是存在的都是合理的”。通俗音乐的存在和发展是合乎历史发展逻辑的。严肃音乐与通俗音乐也在对立统一的辩证法的支配下发生着相互吸收、相互渗透的趋势。搞严肃音乐的作曲家、演奏家和演出团体也加入了通俗音乐的创作和演出行列。业余的歌手和演奏员也在向专业音乐家学习本领以提高自己的水平。这对于建立我们自己的有中国特色的通俗音乐（特别是流行音乐）的发展大有好处。对于通俗音乐采取排斥态度，是不对的，也是不符合广大群众的审美需要的。

目前，我国的通俗音乐还存在着一些值得重视的问题，比如,乐曲的格调不高,出现了雷同化、公式化的倾向,旋律不优美,节奏单调死板,令人生厌 歌手的演唱缺乏美感,乐队演奏

缺乏艺术性等等，这特别出现在舞厅和咖啡店的流行音乐的演出中。

严肃音乐需要发展，通俗音乐同样需要发展，这是历史发展的必然趋向。

（原载武汉《艺术与时代》1989年第5期）

冼星海在成都教过书吗？

——《冼星海在甫中》读后

最近有一位友人告诉我说，《龙门阵》上发表了一个有关冼星海的新材料，描述了他在成都甫澄中学教书的情况。我起先并不相信这是真的，因为 1940年至 1946年我曾在江安国立剧专和重庆青木关国立音乐院学习，可从来没有听说过星海同志来过四川，更没有在成都教过中学。又根据我在解放以后所接触到的材料，也完全没有看到这样的讯息。后来，我把《龙门阵》1982年第五辑找来，细读了尹久同志《冼星海在甫中》的文章，它具体而生动地描述了星海同志在成都甫澄中学教书的细节，这对于不了解星海情况的人很可能相信这篇文章中所叙述的事实。现在让我用客观的材料来说明尹久同志是如何凭空臆想出来的'回忆录'吧。

冼星海同志于 1935年夏从法国回到上海后，立即投身到抗日救亡运动中，创作了许多优秀歌曲。抗战爆发后，星海参加了救亡演剧队二队。1937年冬星海到了武汉以后不久就到郭沫若的领导的军委第三厅工作。1938年秋从武汉去到延安担任鲁艺的音乐系主任。1940年 5月星海接受党的派遣去苏联工作。这一段历史对于老一些的音乐人士是十分熟悉的。这

个时期，星海没有到过大后方的重庆，事实是十分清楚的。

1940年5月星海离开延安，年底抵达莫斯科。这中间约有七个月的时间，是在西安和兰州逗留等待去苏联。星海先在西安呆了将近五个月，直到1940年10月才离开西安去到兰州。在此期间，星海不断给在延安的夫人钱韵玲写信，告诉他在西安的生活情况。钱韵玲一共收到过星海的十八封信[①],信中从未谈到过他曾离开过西安的八路军办事处。其中有一封信曾说：四川打电请我去当教员,当然不会去,不管他们拿出一百八十元代价，我不是用钱买得到的，不理他是对的。”（1940年9月5日）看来当时确是有四川的某某学校打电请他去任教，但是，被他拒绝了。这封信就是他没有也不可能去四川教书的铁证。

星海于1940年10月22日下午到了兰州，在那里逗留了28天，11月10日取道新疆去了苏联，大约年底到达了莫斯科。1962年2月26日下午中国音乐研究所的齐毓怡专程从北京到杭州访问了星海夫人钱韵玲。钱对齐说：“星海是在1940年5月10日左右离开延安去苏联的。先到西安住了约半年之久,后又到兰州、新疆。”[②]这个材料同样也排除了星海在此期间到过四川的可能性。

星海同志到了苏联才半年就爆发了苏德战争，从此，星海就同国内完全断绝了任何联系，连他夫人也不知道他在苏德战争后的情况，一直到1945年10月30日他在莫斯科克林姆林宫医院病逝。这个不幸的噩耗才由苏联传到了国内。这就是说在这长达五年的时间，由于苏德战争的关系，星海不但无法回国，甚至一切音讯都断绝了。解放后，苏联有关单位将星海的遗作和《创作扎记》的手稿送给了我国。同时,当时一些曾

与星海共过事，或者有过交往的苏联音乐家发表了一些纪念星海逝世和回忆的文章，这才使我们得以了解到星海这五年间的一些主要的情况。

这里要特别指出1943年（即尹文所说的星海在成都甫澄中学教书的那一年）星海的活动情况。1942年11月，他从乌兰巴托来到了阿拉木图（蒙古人民共和国城市），他从1943年的1月2日开始创作歌颂苏联卫国战争的《神圣之战交响乐》（即《第二交响乐》），到了10月19日写完全部总谱②。他在《创作扎记》（17）中写道；我在一九四三年正月二日起草了三段的第二交响乐，直到一九四三年十月十九日正午全部乐队总谱才完成。“”这作品在今年（1943）五月修改，计划写一段，从六月起已配器，因生活和疾病又中止，八月后继续。”在《创作扎记》（16）中也有这样一段记载：一九四三年八月二十三日苏联名作曲家波波夫（留居阿拉木图）他看了这作品（指星海的音画《中国生活》——笔者），有了下列亲笔的批评（当时他是代表阿拉木图城作曲家协会而写）……。（”接着是波波夫高度赞扬《中国生活》的文字，兹从略。）

星海在阿拉木图工作和创作的时间正是尹文所说的他在甫澄中学教书的时间，难道是星海同志会有分身术同时在四川成都教中学和在蒙古人民共和国的乌兰巴拉进行创作吗？星海同志亲笔所写的材料正好驳倒了尹文的臆说。

为了正确地阐述伟大的作曲家冼星海同志的生平和创作，我们不能不加以驳正错误的说法，以免以讹传讹，歪曲中国的现代音乐史。

再顺便提一下，尹文说星海在成都教书期间创作了《插秧歌》、《割麦歌》和《播种歌》。据我查阅了星海同志整个一生的

创作曲目，却根本找不到这三首歌曲的影子。这完全是尹文编造的荒唐故事。

从以上种种材料来看，我们完全可以断言，星海同志从来没有到过四川，更没有在成都甫澄中学教过书。

1982年 12月 25日于四川音乐学院

注 释

①参看中央音乐学院中国音乐研究所1962年编印的中国近现代音乐史资料丛刊《冼星海专辑》(二)。

②《冼星海专辑》(二),第343页。

(附记 这篇东西寄到《龙门阵》编辑部去,迟迟未见发表,直到五个多月后，才在该刊1983年5月第三辑的《龙门阵》以题为《关于＜冼星海在甫中＞一文的信稿摘要》刊出。该刊编辑部说明，该文作者尹久仍坚持他的观点，硬说是他在甫澄中学工作时亲身与冼星海同志接触过的真实材料。尔后编辑部去信中国音乐家协会询问，就收到中国音协寄来正式否定星海在成都教书的覆信。于是，该刊才不得不向读者道歉，承认发表尹文是不慎重的，从而澄清了事实，纠正了错误，也因此证明“星海同志在甫澄教书”不过是不负责任胡编乱造的‘龙门阵”罢了。1995年4月6日补记)

从封闭走向开放
是历史发展的必然

要想在一篇短文中，对我们的音乐理论研究和评论工作的现状，作一番全面的描述，是不可能的事。因为一方面要进行纵断面的剖析，对过去的历史作深刻的反思；另一方面要进行横断面的鸟瞰，对目前的情况作一番细致的研究。这样才能得出符合实际的论断。更重要的是，作这种工作的人，必须清除头脑中“左”的教条主义的影响，也不能被表面的繁荣所蒙蔽。

如果环顾一下姊妹艺术理论领域的情况，就不能不承认我们是大大地落后了。由美学领域开始的新观念、新方法论的更新，带动了文学、美术、戏剧等理论的革新，呈现出一派热气腾腾生动活泼的景象，更新旧概念、旧观念、旧方法和旧模式的浪潮方兴未艾。这股浪潮是历史发展的必然趋势，是不可逆转的。我于去年年底在第三届音乐美学座谈会上提交的一篇论文中描述道：“我们的音乐理论王国似乎仍然处于一种超稳定状态，一套传统的观念、方法和模式还居于支配地位。”这并非危言耸听，不少人（特别是青年）都同意我的看法。形成这样超稳定状态的主要原因，是“左”的指导思想和艺术教条主

义还居于支配地位,封闭保守的习惯势力还有很大的市场。对于前者，贺绿汀同志在第四届音代会上的书面发言有深刻的描述。左 '的思想影响没有根除，当然就谈不到什么观念、方法的更新,对旧模式、旧命题的突破了。在头脑中具有 左 '的思想,而在一定的地位上起着重要作用的人,对于理论上的改革必然会引起他的逆反心理。在地方上工作的同志,对此是深有体会的。要是有谁对旧的观念和模式提出了不同的看法,就会被视为 离经叛道 '的异端,日子就不好过了。前两年我对音乐是否有阶级性的问题，提出了大胆的看法，文章发表后不久,就被当作宣扬 资产阶级自由化 '散播 精神污染 '的重点对象，准备进行清查，幸亏形势的逆转才使我免于追究罪责。我这个遭遇是有代表性的。如果 左 '的影响不能彻底清除,谁敢保证不会再出现这样的事件！

根据耗散结构的原理，一个系统如果长期处于平衡状态，不同外界交换信息,交换能量和物质,那最终的结果就会导致系统的消亡。因此它必须不断地吐故纳新,打破平衡状态,进入不平衡状态,使之处于恒常的运动之中,这个系统才会存在下去。我们的音乐理论作为一个系统,必须遵守耗散结构原理才能存在下去。然而长期以来,它形成了一个封闭系统,总处于平衡状态,不向外界交换信息,更新旧东西,其后果是可想而知的。

现在的问题是有一些人千方百计地想维持其封闭状态，拒绝一切新概念、新观念和新方法。他们将四、五十年前从苏联引进的一整套东西,当作马列主义艺术理论的正统,用之于衡量一切艺术现象 包括理论与创作)。当然也不能排除我们这些中老年理论工作者,我们也深受 左 '的思想的影响,曾误

认为"苏联"的理论就是真正的"马列主义"，因此，长期以来上下左右无不习惯于艺术教条主义的思维方式。

我们不仅据此进行理论工作，而且也据此要求音乐创作。比如说，文艺界引进了苏联季摩菲耶夫一整套文学理论体系，来建立我们的文学理论和艺术理论，从章节、构架以至命题、观点和论证都是依样画葫芦。只要看一下今天还在广泛应用的文学概论教科书（不止一本而是很多本）就清楚了。我们的艺术理论第一章就是抄袭文学概论的命题："音乐是社会生活的形象反映。"姑且不论这个命题对于文学创作是否合乎规律，但对于音乐艺术创作来说问题就大了。

从总的根源来说，社会生活是文学艺术的源泉，是没有问题的。但各个门类的艺术，都有各自的特殊规律。各个门类的艺术创作，都是按照自己的特殊规律来进行的。我们说即使承认"艺术是社会生活的反映"的命题的正确性，也不能忽视在整个创作过程中，创作主体的决定性作用。没有人就没有历史，没有人的创造就没有艺术。模仿论"、再现论"对西方的现代文学艺术来说，已经不是必须遵从的唯一原则了。而我们却还把这"二论"拿来要求我们的音乐创作。

其实我们中国古代美学从来强调的不是"再现"，而是"表现"。并且中国的"表现论"的中心是以创作的主体——人为出发点的。它从未要求音乐去模仿现实生活，再现客观事物。但是，我们却一直按照"再现论"来要求我们的音乐创作。特别是对于器乐作品，要求它去描绘生活和事件，再现繁杂的情节和场景。其结果就使音乐作曲者变成一个"连环画"家。再进一步要求音乐欣赏者，运用看连环画的方式去欣赏音乐作品。不能不说，按照创作连环画的方式"画"出来的音乐作品，绝大

数是没有长久的艺术生命力的。

音乐艺术是作曲家才华和智慧的结晶，是他们生命的对象化。按照马克思的观点，物质产品是人的本质力量的对象化。我们加以引申：音乐艺术是艺术家的本质力量的对象化。艺术家的思想、感情、体验、理想、欲望、性格和气质，都凝结于他的艺术作品中。中国谚语说：文如其人"、"画如其人"，就是最好的最简炼的概括。中外古今的优秀音乐作品无一不是这样的。比如，巴赫、贝多芬、肖邦、德彪西、柴可夫斯基、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、冼星海、贺绿汀……。至于伟大的音乐家怎么样把他的本质力量通过艺术手段（"乐音的艺术组合"——汉斯立克语）实现对象化，到今天为止全世界的美学家、心理学家、艺术理论家、以及音乐学家都没有能够科学地令人信服地解决了这个难题。我当然也没有可能在此对这些重大理论问题作充分的论证。

对于音乐美学和音乐理论中一些重要问题，那些旧教条、旧概念、旧方法和旧模式所构建的思维方式是无力加以解决的。我们必须从封闭状态'走向开放'的道路，吸收和借鉴国外科学研究的新观念和新方式，同时我们也不能一概否定过去的一些可以利用和继承的东西。这一点大家都是比较明确的，就是马克思主义美学的建立和发展，也必须不断吸收新的现代科学研究的成果。尽管一些研究成果的创始人是资产阶级学者，我们也不能因此而加以拒绝吸收和借鉴。列宁在《哲学笔记》中曾经这样说：聪明的唯心主义比愚蠢的唯物主义更接近于聪明的唯物主义。'那些死抱着愚蠢的唯物主义'教条的人难道不应该清醒清醒吗？这几年我们的党和国家实行"开放"、"搞活'的政策，取得了巨大的前所未有的成绩，这是

大家都亲眼目睹的。我们的理论工作有什么理由还在封闭系统中停步不前呢？

新时代的改革者,必须是敢于面对旧的习惯势力、旧的教条主义进行挑战的大智大勇者,对于我们音乐理论界来说,也需要一大批这样的大智大勇者。这两年涌现一些在音乐创作上敢于大胆探索的年青作曲家。紧接着去年音乐美学座谈会中,也出现了一些敢于冲破旧教条、旧模式的青年理论家,他们的部分成果已经发表于今年《音乐研究》第二期。长江后浪推前浪”,我们热烈欢迎这些勇敢的弄潮儿。瞻望前景,我成为了乐观者。寄希望予年青一代,这是不可移易的真理。

最后,我想引用王元化同志在《文学沉思录》一书中的几句话，借以表示我对这些青年同志的敬意。

“艺术要发展,要前进,就需要突破,需要创造。我要向那些蔑视机械的模式、冲击因袭的陈规,在创造道路上不畏险阻奋勇前进的相识或不相识的探索者致敬。”

从封闭”走向开放”,是历史发展的必然趋势。

《原载沈阳《音乐生活》1988年第8期)

站在时代思潮面前反思

在音乐领域里，由于过去某些不正确、不科学、不符合音乐艺术规律的观念、教条和模式，使我们的音乐实践造成大批的废品 ,白白耗废了我们音乐家的精力和才华,导致音乐文化的停滞。让我们在这里作一个极其粗略的估计吧。在过去三十年里，我们的歌曲创作的情况是怎样的呢？大家都知道全国各省市都有一个音乐刊物，主要是发表歌曲作品。每个刊物每月出版一期，每期平均刊载十五首歌曲，一年就有 3600首。三十年就 258,000首。这还不算未曾在刊物上发表但已经演出过的歌曲。二十五万八千余首，这里多么庞大的一个数字啊！从题材内容来说，能流传至今可以重上舞台被人演唱的有多少首？从艺术质量来说，又有多少首能经得起历史的考验呢？这么多的作品（还不算器乐曲）要多少作者付出多么大的代价啊！想起来不能不令人痛心！难道不应该寻找一个造成这种情况的理论根据吗？

我想在这里提出几个重要的理论观念来加以严肃的思考，而这些问题似乎我们的理论界从来没有认真提起过的。

一“ 工具论”。

具体地讲,这种理论就是把音乐、特别是歌曲当作宣传政策的工具，为政治服务的工具，进而当作阶级斗争的工具。当然,在某种特定的情况下,音乐可以宣传某种政策。比如,宣传计划生育，把歌词配上易于演唱的曲调，使群众更能理解国家的政策，我们不应加以反对。就象运用绘画手段绘制卫生挂图，气象预报图一样，但这不是艺术的本质功能，因而这样制出来的 作品 ’不能算作艺术。音乐艺术是 心灵的语言 ”, 欣赏音乐是 心灵的对话 ”,是一种审美活动。艺术是人的本质力量的外化,物化,对象化,它凝集着人的感觉、思维、体验和情感，是美的结晶。它决不是简单的 传声筒 ”。多少年我们把音乐作为政治服务的工具，这种观念给音乐创作带来极其可悲的后果。大批 口号标语化“、公式化“、雷同化 ”,毫无美学价值的 作品 ”,就是在这种理论观念指导下的产物。这是我们老一代音乐家亲身体验过的。今天‘ 工具论 ” 的观念并未在歌曲创作中绝迹。

二“、决定论 ”。

也是所谓的‘ 题材决定论 ”，这种理论一向强调题材对于音乐创作的决定作用；我们的指导者过去总是抓重大题材的创作,要求作曲家必须写重大题材。而所谓的 重大题材 ’就是重大的政治事件，或者说就是政治生活的重大事件。还提出“ 一般题材不能与重大题材平起平坐 ’的说法。谁要写爱情、友谊这样的一般题材就得挨 批 ”。于是 三反 ’时期,就得写 反贪污 ’歌 大跃进时期,就得用所谓豪言壮语写 大炼钢铁 ’歌；

提出"千万不要忘记阶级斗争"的号召时,就得写阶级斗争的歌……且不说有些"重大题材"本身已被历史证明是错误的东西,即就题材而论划分重大与非重大,轻与重,是没有任何道理的。作品的美学价值绝不取决于题材的重大与否。作曲家应当选取自己最感兴趣、最熟悉的、最能激起创作激情的题材,而不应当受制于所谓的"题材决定论"。这正是作曲家所应有的创作自由的神圣权利。

三、"再现论"。

这是由"反映论"所衍生出来的理论。从哲学角度来讲,物质是第一性的,精神是第二性的。人的意识是客观世界的反映(印象、映象),这是对的。一般来说,艺术是客观现实的反映。有的文艺理论加以引申,认为文艺是社会生活的"再现"。对于文学、电影、戏剧、美术等门类来说,"再现论"是可以解释的,但是这种理论用于音乐艺术就不恰当了。过去音乐理论中的"再现论",要求作曲家"真实地"、"具体地"再现现实生活,评论者也根据这种理论观念来评价一部音乐作品的优劣。怎样才能符合这种"再现论"的要求呢?有的作曲家只好借助于文字或标题来描述或提示作品的内容,至于是否能使听众真实地、具体地感受到它所再现的现实生活,那就是另一回事了。有的作曲家就干脆引用现成歌曲作为主题,以引起听众的联想。歌曲的歌词能够"真实地"、"具体地"表现现实生活,但如果离开了歌词单就音乐本身来说是无法达到"再现论"所要求的目的的。许多歌曲配有多段体的歌词,其描写的内容就比较复杂,也可能第一段所描述是正面的事物,而第二段所描述的却是反面的事物,而曲调就是一个,又怎样能"真实地"、"具体

地 ’再现这些事物呢 ?一支旋律,几个和弦,以及它们所构成的整体，无论如何是难以做到再现客观事物的。这是由于音乐所使用的物质手段所决定的。这许多年‘ 再现论 ” 把作曲家们搞得够苦了。由于受它的制约,作曲家特殊的感觉、体验,作曲家独特的个性都消失在知其不可为而为之地制造所谓‘ 真实地“”、具体地 ’再现现实生活的作品中去了。根据这种理论观念制造出的作品之所以没有艺术生命力，就不足为奇了。其实,中国古代的艺术及其艺术理论从来没有 再现论 ’的影子,而主要是 表现论 ”,特别是音乐美学思想更是如此。我们认为音乐是表现的艺术，绝不是再现的艺术。

四、现实主义论 ”

在西方文艺发展史上的确产生过现实主义流派以及现实主义文艺理论，在十九世纪的确出现过一个现实主义的时期，也产生过许多许多体现现实主义创作方法的文艺作品。至今这种创作方法还在被不少作家和画家所采用。过去我们效法苏联把现实主义当作唯一正确的创作方法，极力排斥非现实主义的创作方法。当然也勉强地承认浪漫主义创作方法的合法存在。但是如果音乐艺术创作也搬运这种创作方法，其结果不能不是 方柄园枘 ”、牛头不对马嘴。曾经很长一段时间,苏联音乐界排斥一切非现实主义创作方法。方法倒也简单：一是把德彪西、斯特拉文斯基的作品称为反动的、颓废的、反人民的东西，至于勋伯格，贝尔格等表现主义作曲家更不在话下。二是凡优秀的古典作品,都奉赠一顶 现实主义 ’的帽子,外加一条 人民性 ’的标签,于是格林卡、穆索尔斯基,一律封为具有人民性的现实主义作曲家。老实说，什么是音乐的现实主

义,又什么是 社会主义现实主义音乐 ”连苏联的音乐理论家们到现在也没有说清楚。但是我们也依样画葫芦地照搬‘ 苏式 ” 理论观念，以此来衡量我们的音乐作品。恩格斯在给英国女作家哈克奈斯的信中提出一个经典性的命题 :“ 现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物， ” 其实恩格斯是专对小说这种文学体裁来说的，绝不能无限地引申，以涵盖一切文学艺术体裁。音乐作品怎样才能描绘‘ 细节的真实 ”，又怎样才能‘ 再现典型环境中的典型人物 ’呢 ?这简直是强人之所难了。无怪乎西方音乐史就没有出过一个 现实主义 ’阶段,哪怕是很短的时间,也没有出现一部称得上‘ 现实主义 ” 的音乐作品。这不是偶然的。这完全取决于音乐艺术根本不具有现实主义的功能，更不能说社会主义现实主义了。我们作曲家很可能给自己的作品取上一个具有“ 现实主义 ’性的标题,声称它的作品是用现实创作方法写成。然而，这不过是自欺欺人的手法罢了。

五、三大作用 ’论

我们的文艺理论教科书虽然把文艺的认识作用、教育作用和审美作用加以并列，实际上却把前二者摆在极端重要的地位，把审美作用放在无足轻重的位置上，或者根本忽视审美作用。在这里且不说其他兄弟艺术的 三大作用 ’如何,我只想从音乐的角度来说一下所谓 认识作用“、教育作用 ’与音乐效应的问题。有的音乐作品，比如某些题材的歌剧或歌曲，也可能具有一定的认识和教育作用。但是如果去掉其剧词和歌词，单剩下音乐，也就失去了任何意义，但是其审美作用却仍然存在。对于器乐作品来说，很本不存在什么认识作用，更不

必说教育作用。比如，《渔舟唱晚》和《春江花月夜》，我们能从中认识到什么，受到什么教育？又比如，巴赫的《勃兰登堡协奏曲》、贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》、肖邦的《升F大调夜曲》、柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》等等，我们又能从中认识到什么，受到什么教育？但是，无论什么题材，体裁，形式和风格的优秀音乐作品，虽然它们并不具有什么认识作用和教育作用，但却可以使人们得到很好的美学享受，能够提高人们的精神境界，塑造人们高尚的灵魂。作曲家创造的是一个美的世界。听者可从作品中接受演出者传输的音乐美的信息。创作、演出、接受是一个创造性的审美活动过程。那种一味强调音乐艺术的认识作用和教育作用，实质上仍然是把音乐艺术当做"载道"的工具，也就是为政治服务的工具，其标准仍是政治第一、政治唯一，最后导致取消它的主要功能即审美作用。

当然，还可能有某些理论观念没有提到。这篇东西主要是列举几个带有普遍性、牢固控制我们思维的理论观念作一番极其粗略的考察而已。这就已经使我们认识到：这些理论构成一张网，罩在我们身上，使我们失去了自我，泯灭了个性。今天，尽管国家领导人一再表明创作自由对于艺术家活动的重要性，但如果我们不摆脱理论观念的纠缠，那么我们还是不可能获得真正的创作自由。

文学理论界、美学界已经走在我们的前面，并获得较大的成果，但是，我们音乐理论界还迈不开步子，这不能不使人产生一种"忧虑感"。但是，在创作领域中却出现了令人欣喜的景象：一些大有作为的所谓"新潮派"的年轻的作曲家撕破了旧思维、旧观念和旧模式所构成那张强大的网，自己解放了自己，进行大胆的思考的探索，写出了一批使人耳目一新的作

品。他们是成长的新的一代，难免带有不成熟的稚拙的痕迹，但他们毕竟开拓出一条新的道路，创造了新的流派，我们的理论家不能不给予应有的关注。

（原载武汉《时代音乐》1987年第2期）

要放手“放”和“争”

向后看,为的是向前看。总结三十年来文艺创作和理论的经验和教训，为的是更好地发展我们社会主义的文艺事业。我以为应该更重视总结过去反面的教训。这个总结工作不应当只是上面几个人关着门进行，而应当自下而上的进行。多听听广大文艺工作者的看法和意见，才能真正搞好总结工作。因为，三十年来文艺工作者实践活动中体会是最深的，所以最有发言权。今天音协分会召开这样的会，非常好。我们的音乐工作，在过去三十年中走过了一条曲折的道路。

过去的问题很多,教训不少。从“双百”方针谈起,是抓住了关键的。我很同意一位同志提出的政治民主是艺术民主的前提,没有政治民主,就谈不上艺术民主。“百花齐放、百家争鸣”,实际上就是一个艺术民主的问题。

大家都知道,我国历史上有过“百家争鸣”和“百花齐放”的局面。战国时代由于百家争鸣形成了诸子百家学术繁荣的盛况。唐代也出现过百花齐放的大好形势。那时文学、绘画、音乐、舞蹈和雕刻各方面都获得空前的成就。我认为这两个时代所以出现学术和艺术如此繁荣，其中一个重要的原因，就是政治上比较开明，艺术和学术上比较民主。李白、白居易敢于

在诗歌里指斥皇帝,议论时弊,并没有受到象 四人帮 ’那样残酷的迫害。

毛主席总结了中外文化艺术的历史经验，于一九五七年一月十八日在省市自治区党委书记会议上提出了“ 双百 ” 方针,后来又在《 关于正确处理人民内部矛盾问题》和《 在中国共产党宣传工作会议上的讲话》中，进一步完整地阐明了这个发展艺术和科学的方针。如果从那时起真正贯彻了这个很好的方针，那么我们的文化艺术发展，就不会停滞不前或甚至倒退(特别是 四人帮 ’统治时期)。

但是好事多磨。一九五七年六月开始了轰轰烈烈的反右派斗争的运动。从此以后,尽管高喊 百花齐放,百家争鸣 ”,而实际并没有认真地实行过。我认为艾青同志最近在一次讲话中说得好。他说：百花齐放、百家争鸣喊了多少年了,这当然是个有极大号召力的口号，本身就是属于社会主义民主的口号,但是一直没有真正实行过。”

主要原因在哪里呢？就是‘ 左 ” 的干挠。二十多年(包括“ 四人帮 ’统治时期),一直强调反右,谁稍提出反 左 ’谁就该倒霉了。一股左的思潮 :什么 左比右好“” 宁左勿右“” 越左越好 ”……谁都怕跟右沾边。我搞了快三十年的理论工作，在我的思想和行动上也是如此。宁左勿右，生怕犯立场错误，因此也搞过 遵命文学 ”,打过棍子。这股 左 ’的思潮发展到林彪、四人帮 ”,就形成了一条极左路线。冰冻三尺,非一日之寒 ”。文化大革命之前 左 ’的东西就成为阻碍 双百 ’方针实行的力量。

二十多年来，大家都是经过的，一个政治运动接着一个政治运动，大运动套小运动。社会主义社会存在着阶级斗争，但

是我们却片面强调阶级斗争，以为阶级斗争越来越尖锐。于是不管任何时候、任何场合、任何对象，一个劲的斗、斗、斗。由于在哲学思想上，把对立统一的规律加以割裂，片面强调对立斗争，后来发展到提出所谓 斗争哲学 ’的口号。从政治领域发展到文化领域，政治领域刮起了一股风，文艺领域就掀起一层浪。文艺运动和政治运动常常是合二为一，结果文学艺术自身的规律也被取消了。

在文艺理论上，把文艺为无产阶级政治服务加以简单化的理解，要求文艺创作直接地配合政治运动。从一九五八年以来，我们的歌曲创作，许多都成了政治运动的传声筒。我只记得两个歌曲：一个是《 社员都是向阳花》、一个是《 大跃进的歌声震山河》，其他都记不起了。二十年间创作了成千上万的歌曲，到如今有几个配合政治任务、结合中心工作的歌曲还活在人民心中和舞台上？我觉得用音乐创作反映某一时期的重大事件，是完全应当的，但是必须要有高度的艺术性，而不是粗糙的东西。同时，不能要求音乐艺术的所有形式与体裁都去反映。过去提出学大寨，声乐和器乐都去搞这个题材，结果，书店里堆积了许多这样的出版物，没有人买。这不能怪作曲者和出版社，因为你不把艺术当成政治宣传的工具是不行的。这就是说艺术家不能自己作主，他不能不看风向，不能不赶浪头。

打倒 四人帮 ’以后两年多来，文学界实行 双百 ’方针很有成绩，这是人所共见的，但是我们音乐界就大大落后了。领导上提出抒情歌曲应该戴个 革命 ’的帽子，许多人有意见 包括我在内)，觉得完全没有必要。刊物、报纸应提供地位，让不同意的同志申述理由。《 人民音乐》最近一期发表了文章，这就很好。我认为领导提出的看法，可以作为 一家言 ”，不应当作

令箭，这样就民主了。

过去批判贺绿汀、钱仁康两位同志，总是一边倒，不让被批评的同志进行反批评。又如批评《来自祖国的风》、《九九艳阳天》、《三杯美酒敬亲人》等，也形成一窝风，全国都把这些歌曲当成坏东西，作者只好缄口不言。这那里有什么"百家争鸣"呢？这种艺术上不民主之风不破除，就谈不上"百花齐放、百家争鸣"，学术上和艺术上的繁荣与发展就要受到极大的阻碍。

真正实行"双百"方针，必须解决"控制太死、调子太高，棍子太多"的问题。从根本上说，还需要继续肃清林彪、"四人帮"极左路线的影响和余毒。不管是领导或是群众都需要医治"宁左勿右"的"恐右病"。什么是香花，什么是毒草，还是通过广大群众的实践来加以检验，不能轻易让谁一言以"毙"之。无论创作或是理论的发展，关键在于两个字：放"与"争"。

（原载《四川音讯》1979年第2期）

“土洋之争”早该休矣！

近来，音乐上的“土洋之争”又端到桌上来了。有的说，“土洋之争可以休矣”；有的说“土洋之争不能休”。看起来似乎是过去“土洋之争”的继续，实际上并无新的发现。

五十年代初，出现了“土嗓子”和“洋嗓子”之争。所谓的“土”，是指民族民间唱法；所谓的“洋”，指的是欧洲传统唱法。当时的情况是以“土”为荣，以“洋”为卑。或者说，“土”是在朝的，“洋”是在野的。有一阵子，搞“洋唱法”的倒是老老实实地拜民间艺人、戏曲演员为师。搞“土”唱法的有些人，因嗓子老出毛病，也偷偷地找的搞“洋”唱法的人去学。后来这个争论，扩大到创作领域，以至教育阵地、演出团体。自然，这个争论是“有领导地”、“有计划地”进行着的。因此，民族乐队增多了，管弦乐队减少了，以至发展到了把洋乐器赶出演出团体，当时，这叫“枪换肩”；弄得“洋”乐队员和“洋”教员被迫改行。十年浩劫中，“四害”横行，“土洋之争”就偃旗息鼓，管你搞“洋”的搞“土”的，都倒了霉，统统关进“牛棚”，接受批斗。一切都有“样板”，不照着干，就横祸飞临头上。从这一段历史来看，我不敢说是极左的思潮在起着作用。但是，鄙意认为：所谓“土洋之争”很大程度上表现出了封建思想在暗中起决定作用（请搞

“ 土 ”的同志不要误会,我绝无把你们比为具有 封建思想者 ”之意）。中国人过去把外国人（ 包括黑发黑眼的日本人）称为“ 洋人 ”,把一切外国进来的货物称之为洋货。我们小时候头脑里就装满许多这类的词汇，如 ,洋布、洋伞、洋油、洋火、洋碱（ 肥皂)……四川等省有把自行车称为 洋马 ”的。随着时间的推移,种种 洋×”,逐渐在我们语言中消失了。在其他艺术里,对外来的形式、体裁与技术,是从不称之为 洋 ”的,有谁听见把话剧称为 洋剧 ”,把电影称为 洋影 ,把芭蕾舞称为 洋舞 ”,把油画称为 洋画 ”的……如果，我们把那种完全从外面传进来的作曲技术称为 洋 ”的,那么,学和声对位的学生,就可以说他上 洋课 ”了。推而广之,如今在我国普遍使用的五线谱和简谱就应当叫做 洋谱 ”,因为我国过去只有工尺谱、减字谱，古琴谱。难道说，我们的民族乐队还需要用工尺谱吗？见“ 洋 ”而恐,以至见 洋 ”而恨,这是一种什么思想境界 ?实在教人难于理解！

古代音乐史的情况，已有人提到了。就拿近现代音乐史来看,无论是理论、创作,或者表演艺术,哪一门哪一行不是在吸收、融化外来因素而取得成就的。最早的 学堂乐歌 ”就是接受外来影响的产物。二十年代的《 打倒列强》一歌,就是直接用美国民歌的曲调填词而成的。从肖友梅、赵元任到聂耳、星海的音乐创作，一直到今天的声乐和器乐，无一不是吸收外来的形式和手法创造出来的。《 共产党宣言》中说：过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共财产。 ” 马克思恩格斯这段话被我国近现代历史证明是确定不移的真理。

其中也包括近现代音乐艺术发展的历史。今后也将如此地发展下去。我国社会主义音乐艺术，不用说，必须继承民族的优秀遗产，但是，也不能不接受外国各个民族特别是先进民族的影响，不断地吸收新的营养。这恐怕是条艺术发展的规律吧。近百年来，我国的音乐艺术积累了丰富的经验，但是，我们却没有认真地地加以总结。这不能不说是理论工作的最大缺陷。

从音乐艺术的风格来看，从来不是凝固不化，而是随着时代的演进而不断发展变化着的。巴罗克时代，海顿、莫扎特时代,贝多芬时代,以及德彪西、拉威尔,各有各的时代的风貌特色。既有民族的特点，又有时代的色彩。伟大的作曲家从来不是保守的僵化的。我们今天的民族器乐曲，也不会完全蹈袭明、清时的乐曲的风格特点,刘德海演奏的《草原小姊妹》,可为此作证。

对于作曲家应当允许他有选择题材，体裁、形式和风格的自由,不能命令他只能写 土 '的,不能写 洋 '的。对于演唱家应当准许他用 洋 '唱法,也可以用 土 ",或者 土洋 '结合的唱法。一切取决于实践。横加干涉只会逼使艺术走向死胡同。而实际上,无论是创作和表演,老早已经冲破 土 '或 洋 '的框框，走着自己的道路了。我们有什么必要喋喋不休地搞什么“ 土洋之争 '呢 ?即便任何一方 争 '胜了,难道今后社会主义中国的音乐，就只能容许你一已存在，其他的统统砍杀吗？真要那样,还有什么 百花齐放,百家争鸣 '可言！

因此,我赞成 土洋之争可以休矣 '的主张,但有点小的修改,就是：土洋之争早该休矣！”

（原载《四川音乐》1980年12期）

雅俗共赏　各领风骚

—— 美国音乐生活扎记

我在美国加州第三大城市圣地亚哥居住了整整十个月，对美国的音乐生活有所了解，特别是被一般访美人士所忽视的某些细节，我也作了考察。现在将我知道的情况提供给大家参考和思索。

总的情况是,高雅的严肃音乐和流行音乐,并行不悖,各有各的领地和听众，各行其是，互不干扰。并不会出现那样的情况：通俗音乐把严肃音乐逼得走头无路，生存不下去了。也不象我们国内那样，流行音乐占据了整个音乐文化市场。

当然,在有的领域,可以说是流行音乐的天下,比如音响音像制品市场。在美国时，我曾见不少专售录音带、录像带和激光唱片（ 非激光唱片已被淘汰了）的商店，以及超级市场里的音像部，满坑满谷都是歌星、摇滚乐队的东西。比较大的音响商店，古典音乐的唱片和磁带只占很小的位置，价格也比流行音乐便宜得多。有两次我在购物俱乐部看到减价出售古典音乐的唱片,才四美元一张,我就专挑贝多芬、肖邦、柴科夫斯基的买，顺便也买了帕瓦洛蒂和多明戈的。我在买唱片时，也有几位美国青年男女，在那里选购古典音乐唱片，看来，还是

有美国青年喜欢严肃音乐的。

还有一种现象，大概不为国人所知，就是美国的酒楼、饭店、宾馆、商店、百货公司以及超级市场等等，都以极其轻柔的声音播放古典音乐或严肃的轻音乐。有一次我在圣地亚哥郊区最大的鲁宾逊——百老汇大百货商场，看见一位五十多岁的男音乐家坐在一架三角钢琴前弹奏肖邦的练习曲。有的大饭店也请人弹奏古典音乐，而不请乐队演奏流行音乐。我也从未在商业活动的场所听到播送摇滚乐之类的乐曲。我认为，这些企业家和老板们很懂得音乐心理学和接受美学。如果在饭店和餐馆或百货商店及超级市场大放摇滚乐，会干扰顾客的情绪，刺激顾客的神经。那种节奏强烈、音响高频率、充满噪声的音乐，弄得人心烦意乱，精神紧张，就不可能安安静静地选购自己所需要的物品，或者不能舒适宁静地和自己的朋友或情人好好地吃一顿饭，在席间作亲切交谈。在摇滚歌星演唱的歌厅和酒吧、夜总会，以及广场，那又是另一码事，听众可以放肆地疯狂一番。因为，不同的场合，需要不同的音乐消费，而我们却是到处都在播放刺激神经的流行音乐，架子鼓大钹敲得人头昏脑胀，那还有什么情绪舒舒服服地吃饭、购物。

从经济效益来说，搞严肃音乐的无法跟搞通俗音乐的相比。即使象那些鼎鼎大名的音乐家如帕瓦洛蒂、多明戈、普莱斯、萨瑟兰、梅纽因、马友友、索尔蒂、伯恩斯坦等等，他们的收入不能说不低，但却无法与麦当娜和杰克逊相提并论。这两位在美国红得发紫的歌星，早已成为美国的超级 大款”，他们都花巨资在洛杉矶最好的风景区购置了豪华的庄园别墅，过着大富豪的奢侈生活。至于那些乐团的一般演奏员和合唱团团员的工资，同一般的工薪阶级差不了多少。当然，我们国内的

音乐工作者又不能与美国乐团的同行相比，至于人家除了养家活口之外，还可以分期付款购买汽车和房屋。

这里也提一提大陆赴美的音乐工作者的情况。在美国大学音乐学院毕业后能够找到正式工作的，寥寥无几，留在本校任教更是少有。有的人演技水平较高，经过考核，可以在乐团或艺术单位 打工 ”,就算不错了。我在圣地亚哥认识一位赴美前在中央音乐学院小提琴专业毕业的年轻人，他在圣地亚哥交响乐团拉中音提琴 大概不缺小提琴手),只算半个工,就是说只能拿半个演奏员的工资。还有一个大陆一家地方音乐学院师范系毕业的学生，起先靠他那位在医院工作的妻子生活，他妻子生了小孩以后，一个人的收入不够供三个人的消费，他只好在一家百货公司找到开汽车送货的工作。这两位都是基督教徒，当我离开圣地亚哥回国时，得知他们都进了神学院做正式的神学院学生，他们已决定把他们一生奉献给传福音的神圣事业去了。我还认识一位三十多岁的女钢琴教师，她八十年代初期到美国大学学钢琴，毕业后找不到正式工作，经过考试取得私人教钢琴的资格，就一直在家教私人学生。她也是基督徒，因为有教友介绍，学生来源不成问题。一个学生一个月的学费从 20美元至 30美元不等。有时还需要自己开车去学生家里上课。她丈夫是学化学的，在一家美国公司工作，也是福建人，两个人的收加起来，完全算得上中产阶级。她们买了一幢值 20多万美元的房子，还有两辆小轿车。虽然有两个孩子，但生活过得很不错，象他们这样的情况，在华人音乐学生当中是少见的。至于那些赴美学作曲或理论的学生，毕业后更难于找到以作曲或理论为职业的工作，因此有的就不断地读书,读了学士,又读硕士,再读博士,这样就可以拿奖学金在美

过个十年八年，另外再去打点工，甚至可以把妻子或丈夫接到美国一起生活。有的改了行，去干别的工种去了。不要说从外国去的学作曲的学生即使有了博士学位也难以找到正式工作，就是美国人，也不可能靠作曲谋生。有的作曲家得过奖，有了名气，也确实是有水平，可以把作品卖给乐团或艺术演出单位，得一笔稿费，但收入很不固定，也难靠此过活。美国艺术团体或者电影和电视公司，根本不设置专业作曲，有需要的时候就找作曲家订合同购买作品。不象我们国内的艺术团体设有专职的作曲家职位，尽管工资不高，但是起码的生活还是有保障的。这又比美国学作曲的人幸运多了。至于像周文中那样能在美国大学音乐学院做系主任，真可谓凤毛麟角。

从许多迹象看来，美国社会还是相当重视严肃的音乐文化的。巴赫、莫扎特、贝多芬、威尔地、柴科夫斯基、勃拉姆斯、肖邦、李斯特、帕格尼尼、维瓦尔弟……大师的作品，经常在美国各地上演，象威尔地的歌剧的演出历久不衰，柴科夫斯基的舞剧也是最受欢迎的剧目。各大城市的交响乐团、室内乐团，以及众多的合唱团，钢琴家、小提琴家、大提琴家……它们的主要曲目和保留节后，也都是世界各国著名的音乐家的作品。音乐会的一般票价是10美元至20美元，交响乐音乐会和歌剧舞剧以及著名演唱家或演奏家的演出，票价就要贵些，有的高达85美元。其实对于每月收入几千美元的中产阶级人士来说，听一场歌剧或听一场交响音乐会的消费，还是承受得起的。

另外有的城市专有一个电台，整天24小时都在播放古典音乐，而绝不放流行音乐。当然，有更多的频道在播送通俗音乐。至于先锋派、现代主义的作品都很少有乐团演出，即使偶

尔演出一下也不会纳入保留节目之中。广播电台似乎也不播这类的音乐，至少我没有听到过。我经常去专门出售音响制品的商店逛逛，也从未发现有售卖艾夫斯、兴特米特、梅西安、阿尔本·伯格、勋伯格等等作曲家的唱片和盒带。这都充分说明先锋派的前卫作品的确是曲高和寡，知音难得。

去年（1993）是俄国伟大作曲家柴科夫斯基逝世一百周年。美国音乐界掀起一股纪念和演出柴科夫斯基的热潮。几乎所有美国的交响乐团歌剧院和舞剧院都纷纷上演柴科夫斯基的代表作品。各大报纸也以较大的篇幅登载柴科夫斯基的照片或画像，介绍评论他的文章，以及演出的剧照等等。我所在的加利佛尼亚州就举了规模相当大的柴科夫斯基音乐节。加州各城市、县和区，如旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、圣巴尔巴拉、橙县、爱尔文、洛哈亚区的交响乐团、室内乐团以及一些业余的音乐团体都在音乐节期间上演柴科夫科斯基的各种体裁和形式的作品，如歌剧《奥涅金》、《黑桃皇后》（前者是邀请俄罗斯歌剧院来圣地亚哥演出的）舞剧《天鹅湖》、《睡美人》，第一、第二、第五、第六交响曲，第一钢琴协奏曲，1812序曲、意大利随想曲第。8月29日的《圣地亚哥论坛报》曾以两大版的篇幅登载了画家大卫·莫列林的柴科夫斯基大幅画像，音乐评论家瓦列里·希尔的长篇文章，真可谓盛况空前。从这些活动就可以看出美国文化界对于这位音乐大师的崇敬和热爱，同时也可以说明高雅的精湛的严肃音乐在美国音乐文化生活中所占的重要地位，这是不言而喻的。

1994年1月12 日于成都

（原载四川音乐学院学报《音乐探索》1994年第1期

“五四”以来音乐艺术的光辉

第一届全国音乐周最大的特色之一，就是集中地演出了五四以来部分著名音乐家的一些具有代表性的优秀作品。

产生这些作品的时代虽然过去了，但是，今天听起来，它们的艺术魅力，它们的音响，仍然使我们心情激动，使我们受到强烈的感染。从这些作品中，我们能感觉到中国人民为民族解放、为幸福生活而斗争的伟大精神力量和中国人民过去所经历的艰苦岁月和战斗的历程。

从这些作品中，还可以重温一遍三十年来中国音乐艺术发展的历史。同时，也使我们深切地体会到，前驱者们在创立新的民族音乐和吸取世界音乐文化方面的劳绩，以及在音乐创作上的丰盛成果。

在这些作品中，具有深刻思想内容，最能代表中国人民的当然是聂耳、星海的作品。我们不但能听到这两位杰出的作曲家的为群众熟知的作品，同时也能听到过去未曾演出过的作品。从聂耳的《新女性》、《毕业歌》、《大路歌》、《码头工人歌》里，我们能够体会到他对于现实生活的敏锐感觉，对于工人阶级革命事业的坚强信心。聂耳的才能是多方面的。从他的《塞外村女》、《卖报歌》、《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》就可以看出，他

不但善于写富有时代精神的战斗性的歌曲，也能写优美抒情娓娓动听的乐曲。这几个曲子所表现出的明朗的主题，有浓厚民族色彩的旋律、清新的诗意的构思、鲜明的音乐意象，都使我们深受感动。他的每一个曲子都有不同的风格和不同的表现，我们很难在他的所有乐曲中找出两个风格和艺术表现完全相同的东西来。而星海由于他的条件和聂耳不同，又由于他的艺术活动的时间比较长，所以留下的作品数量比较多。这次，我们可以听到他的最受人民欢迎的歌曲《黄河大合唱》、《在太行山上》、《夜半歌声》、《满洲囚徒进行曲》、《酸枣刺》等。更可贵的是我们能听到他的两部从未演出过的大型器乐作品《第一交响乐》(《民族解放交响乐》)和《满江红组曲》。《第一交响乐》是一部描写中国人民在中国共产党领导下进行长期艰苦革命斗争的史诗。我们听到这部作品的时候，深深为它那巨大的艺术力量所震动。作曲家在中国民间音乐材料的基础上，运用了欧洲的传统形式和手法，塑造了中国人民前仆后继、英勇战斗的英雄形象。在《满江红组曲》中，我们感受到作曲家所歌颂的中国历史上忠诚不屈的民族英雄的不朽形象。作曲家用管弦乐手法对这支古典作了很好的艺术加工，大大丰富了它的表现力；同时，也深刻地体现了作曲家的宏大构思。这可以作为我们学习把古典和民间乐曲改编为管弦乐的范例。我们可以肯定地说，学习和研究星海的遗产绝不能忽略他的优秀的器乐作品。

在以反映中国人民反抗日本帝国主义的伟大斗争为题材的作品方面，我们过去有许多优秀的歌曲作家，留下了一大笔非常丰富而珍贵的遗产。这些作品在今天来演出，是有很大现实意义的。因为，它们反映了中国人民在那个斗争中的坚毅乐

观的精神，它们过去作为前进和号声鼓舞了广大的人民群众，今天仍然能够鼓舞我们参加社会主义建设的热情。像这次演出的麦新的《大刀进行曲》、张曙的《洪波曲》、任光的《打回老家去》、张寒晖的《松花江上》，都是具有代表性的作品。今天，重新听到这些歌曲，仍然在我们内心深处唤起最崇高的感情。特别对亲身经历过抗日战争的人来说，感触更为深切。像这些优秀的歌曲，如果配上伴奏，使它们成为今后音乐会的经常演出节目，是一件很有意义的工作。

但是，我们也不可以忽视另外一些对中国人民、对中国音乐事业有贡献的不同流派的作曲家。他们曾经在发展音乐教育事业，介绍世界音乐文化等方面有过很多贡献。他们的部分作品也在不同程度上反映了人民的要求和愿望，表现了一定的时代精神。这次音乐周演出了不少这方面的好的作品。我们可以听到萧友梅、黄自、赵元任、刘天华、郑志声、黎锦晖等人的优秀作品。他们的作品有着不同的特点、不同的风格和不同的艺术造诣，值得我们认真地学习。其中对中国音乐事业有着比较突出贡献的是萧友梅和黄自。萧友梅是我国最早的系统地介绍西欧音乐理论到中国来的音乐教育家，也是最早采用欧洲音乐形式进行创作的老作曲家。这次演出的他的独唱歌曲《问》虽然仅仅是一首歌曲，但也能看出他的艺术才能和他企图表达的当时启蒙的民主思想倾向。另一位在音乐教育和创作上贡献较大的是黄自。他受到严格而完整的外国音乐教育，同时对中国民族音乐也有浓厚的知识，在追求民族风格方面曾作了很大的努力。他写了不少声乐作品，有许多受到了群众的欢迎。特别在日本帝国主义侵略日益加深的时候，他受到中国人民英勇斗争的启发，作品的题材、内容、风格都起了

很大的变化。他企图用大型声乐作品，来表达中国人民反日斗争的爱国主义要求。这是我国近代音乐历史上最早的尝试。从这次所听到的《 抗敌歌》、《 旗正飘飘》中,我们能够感觉出作曲家的意图和作品所体现出的当时的人民的呼声。就这两个作品的音乐内涵的深度,音调的激昂,气势的豪壮,技巧的成熟,形式的完整来看，是可以称为优秀作品的。另外，我们还能听到他的《 长恨歌》和《 怀旧》(管弦乐),前者是过去音乐中常常演出的一部清唱剧。这部作品具有鲜明的民族色彩，新颖的独创风格，戏剧性的构思；从它所要求表现的内容来说，作曲家是完成了任务的。目前，我们以古代历史为题材的大型声乐作品还很少；也可以说，到现在还没有人作出这样的成绩。我认为这是一部‘ 长恨歌 ”这段史实来描写爱情悲剧的音乐叙事诗。依照这样的理解，那末作曲家在音乐艺术表现方面的任务是相当好地完成了的。但是,他的《 怀旧》比起前面几个作品来就差多了；因为它的音乐意象模糊，音乐语言缺乏民族特征。

在这一次演出中，值得提出来的还有黎锦晖的《 小小画家》。黎锦晖早期的作品和他后期的作品显然是有区别的。他早期的作品如《 月明之夜》、《 麻雀与小孩》、《 可怜的秋香》等都曾获得人们的喜爱。其中《 小小画家》更较有现实内容。这部儿童歌剧，反映了旧时代加于儿童身上的那种不合理的、违反儿童身心发展的教育。作曲家讽刺了顽固迂腐的私塾老师和家长，塑造了一个反抗旧式封建教育的可爱的儿童形象。这次演出，也受到了听众的热烈欢迎。

当然，五四 ’以来的优秀作品不仅仅是这一些,有很多今天还健在的作曲家的作品都还没有加以介绍。可以说，这不过是发扬和继承‘ 五四 ”以来优秀音乐传统的一个开端，还有许

多工作等待我们来做。

总之，过去的许多杰也的作品，不管它的流派、风格、个性怎样千差万别，都是我们音乐宝库中的珍宝。我们的音乐工作者有责任使它们的光彩愈发灿烂、愈发绚丽，让广大人民通过演出介绍认识到它们的价值，真正使它们变成为全民的音乐财富。

（原载1956年月26日《人民日报》，

1956年《新华半月利》第18期转载）

《 长征》交响乐及其他

——“ 上海之春 ”听乐记

今年‘ 上海之春 ” 音乐会，以新的面貌出现于人们的面前，它标志着近年来上海音乐创作和表演艺术的新探求和新成就，它展示出一派各种题材、体裁和百花盛开的繁荣景象。

几部反映革命历史题材的大型作品，就是这届‘ 上海之春 ” 的重要收获。上海的作曲家用大型体裁来反映可歌可泣的中国人民的伟大业迹，歌颂无产阶级的伟大的党和领袖，以及红军，是值得欢迎的。在交响乐创作领域里，这几年的成绩也是可观的。上海作曲家创作的三部交响音乐作品 :《 长征》交响乐、《《 八一》交响诗、《 人民英雄纪念碑》交响诗,有着不同的构思，不同的艺术表现和不同的风格。

《 长征》是英雄性和史诗性的长篇巨著,《 八一》是颂歌性和戏剧性的中篇作品，而《 人民英雄纪念碑》则是抒情性强烈的标题音乐。从题材、主题思想和艺术处理上来说,《 长征》和《 八一》有近似的地方，它们都是通过具体情节的描绘来表达人民革命军队的伟大气概，而《 人民英雄纪念碑》却是通过直接抒发作曲家的内心体验来突现作品的思想内容。

从音乐形象的塑造来说,《 长征》和《 人民英雄纪念碑》都有较鲜明的体现，而《 八一》却只有丰富的形象，缺乏概括主题思想的深刻表现。从艺术感染力来说,《 八一》交响诗外在的效果性的东西多于内在含蕴的感情。因此，就没有《 长征》和《 人民英雄纪念碑》来得深刻感人。

《 长征》交响乐的作者从长征这一具有伟大历史意义的革命史实中，选取了具有代表性的五个段落来概括它的全部面貌，通过富于情节性的场景来表现红军的英雄气概，第一乐章《 踏上征途》，第二乐章《 红军，各族人民的亲人》，第三乐章《 飞夺泸定桥》，第四乐章《 翻雪山，过草地》，第五乐章《 胜利会师》，宛如五幅有连续性的巨型油画。第四、五乐间还未完成，这次‘ 上海之春 ”只演出了头三章。头三个乐章在一定程度上也体现出作品的主题思想，给予听众形象的感染。作曲家在这个作品中进行了不少新的探索，他打破了交响乐套曲的格式，充分运用交响乐的各种表现可能性，在刻划情节和场面方面都有相当成功的地方。特别是它的形式结构严谨，手法多样，表现了作曲家很高的技术修养。这部作品之所以容易理解，首先是它采用了我们熟悉的现在的革命歌曲和民间乐曲作为素材，进行了使之服从于表现思想内容的艺术加工，而成为交响乐的有机的组成部分。在第一乐章，作曲家采用《 三大纪律，八项注意》作为基本主题，用以代表红军的形象。这是一支典型的革命歌曲，采用它来象征红军的形象，是最近一些交响乐常用的方法。但是,《 长征》交响乐通过对完整的旋律加以反复五次的变奏，使人真实地感觉到红军的精神面貌的典型的特点。在最近一些交响乐都引用这个歌曲的音调或整个旋律作为塑红军的音乐形象

的情况下,《长征》的手法是比较高超的。第一乐章的副部第一主题是云南、贵州一带的山歌，用来表现受到反动统治迫害压榨的人民向红军诉苦，第二主题是福建老根据地革命民歌《风吹竹叶》，用来表现人民对红军的爱戴和深厚感情。第二乐章是一回旋曲体裁的舞蹈性的乐章，其中采取了大量的民间音乐素材，有瑶族、苗族、藏族及汉族的音乐，这些材料和进行曲主题结合起来，描绘出一幅军民联欢、载歌载舞的欢乐场面。第三乐章是谐谑性的，作曲家用传统的复调手法来描写红军神速进军，机智、勇敢、巧妙战胜敌人，胜利通过泸定桥的图画。

听众比较喜欢第一、第三两个乐章，是不无理由的。的确，这两个乐章富于造型的因素，能使人联想出一幅幅红军活动的生动画面，因此给予听众较深的印象。在这里还要提出一个问题和作者商榷。交响乐是以冲突矛盾的戏剧性结构为基础的一种体裁。按照《长征》和《八一》的情节说明来看，是非常富于戏剧性的。应该在矛盾冲突的过程中来展示红军和起义军的伟大的精神品质和英雄性格的。但是，我们在这两部交响乐作品中，没有感觉到反面力量的存在。《八一》交响诗企图从正面来刻划起义军的英雄形象，因此，尽可能地用紧张强烈的音响效果，结果，并未能达到作曲家所希望表现的思想深度。描写战斗，而不出现攻击对象的另一方面的力量是很难深刻的。如果作者所采取的是另外一种体裁，自当别论，可是作者所用取的正是最善于表现矛盾冲突的戏剧性的交响乐体裁。那就不能不使人提出这样的要求。

另外一个问题，就是涉及音乐艺术的根本特点的问题。音乐被称成‘感情的语言”，或者说音乐的基本特质是抒情性。

因此，一部优秀的音乐作品没有激动人心的感情力量，是不能设想的。我们不能排斥在音乐中对人物事件的描写，但不能没有作者情感的深刻体现。如果忽视了音乐艺术的这个基本特点，就不可能给听众以深湛的感受，引起听众内心的共鸣。

在这个意义上来说，《人民英雄纪念碑》是有其特色的。作曲家主要不是依靠情节故事的描写，而是依靠直接抒发作曲家对于客观世界的深刻的内心体验来完成思想内容的体现的。作者是构思是：人们站在人民英雄纪念碑前面，联想起革命英雄的牺牲，战友悲痛的心情，从而产生了对于英雄的深刻的爱和对于今天幸福生活的歌颂。这里的“人们”的情绪是通过作者自己的亲身体验来表现的，亦即从“个人”表现了“集体”。正由于对于革命烈士的英勇牺牲的深沉的缅怀，从而产生对革命胜利果实的热爱，和对于更美好的未来理想的坚定信念。当然，并不是说这部作品完美无缺了。整个说来，它比较沉郁，缺乏明朗的情绪来作对比。在通俗性和民族风格方面，不如《长征》和《八一》。对于一部表现我国现实生活的交响乐应该要求通俗性、民族性和深刻性统一起来，今天一些交响乐作品还没有完全解决这个问题。

关于这三部交响乐作品，我并不是在这里作全面的评价，而只是谈些个人的听后感，其中接触到的一些问题，还有待于展开深入讨论。

（原载1961年7月8日《人民日报》）

试评歌剧《 望夫云》

关于歌剧的讨论涉及的问题很多，看法也有分歧。但是，大家对歌剧音乐表现力的加强，以及对形式风格多样化的要求，则是一致的。一方面肯定了从《 白毛女》以来那种‘ 有说有唱 ”的歌剧体式，另一方面也不排斥类似西洋大歌剧那种 一唱到底 ’的歌剧体式（ 我以为用 形式 “、风格 ”、“ 体裁 ”或者‘ 类型 ”来说明‘ 有说有唱 ”和‘ 一唱到底 ”的歌剧特点都不够确切，特杜撰‘ 体式 ”一词，以示区分。）前一种体式的作品已屡见不鲜，而后一种体式的作品则未出现过。很久以来，人们就希望能看到一种主要通过音乐(包括歌唱和乐队音乐）而不是依靠说白来展示戏剧情节、刻划人物的歌剧。在这种情况下，徐嘉瑞和郑律成两位同志创作的《 望夫云》的出现，它之引起戏剧、音乐界的注意，产生截然不同的评价，是很自然的事。

《 望夫云》是白族人民口头文学中最富于想象和诗意的动人的故事之一，它有千多年的历史，充满着浪漫主义的色彩。通过一对青年男女的爱情，表现了白族人民对于自由幸福生活的向往和追求，反映了白族人民对于统治阶级的强烈的憎恨和不屈不挠的反抗精神。解放以后这个传说曾多次被诗人

作家写成文字作品（这部歌剧脚本的作者徐嘉瑞同志也曾据此传说写过一部长诗）。歌剧《望夫云》的作者在忠实于原来传说的精神的基础上进行了精心的加工和创造，突现了传说的主题思想和浪漫主义色彩。作者添加的一些原来所没有的情节、场景和人物，都有助剧情的发展和矛盾的加深。

特别使人感到可贵的是，为了创造这种新型体式的歌剧，作曲家和剧作家一道进行了从艺术构思到形式风格的设计。这种方式确是比那种由剧作家事先写好剧本再交给作曲家谱曲的办法好得多。这样的亲密合作，不但避免剧作家与作曲家之间的矛盾，同时也保证了剧本和音乐风格上的协调统一。

《望夫云》的全部音乐（包括唱腔和乐队音乐）都由一个人完成，在我们的歌剧音乐创作上，是很少有的。当然，那种一些人写曲调、而另外一些人写合唱和配器的方式也是好的，但是，我以为为了发展和提高歌剧音乐的质量，应该提倡由一个作曲家独立完全部音乐创作的做法。这样作曲家可以根据自己的独特的构思和设计来进行创作，并有利于音乐风格的统一和作曲家个性特点的体现。

这部歌剧的音乐（特别是歌唱的部分）很有特点，也有创造性，突出地表现了作曲家的个性风格。作曲家有意识地大胆进行探索，实践自己对歌剧艺术的理想。作曲家这种敢想敢干的精神，十分可贵。任何一种艺术如果没有创作者的那种大胆独创、敢冒风险的精神的支持，它是不能得到发展的，甚至会停滞死亡。中外古今的艺术历史都可以找到许多例证。我们要创造一种充分发挥音乐因素的‘一唱到底”的歌剧，缺乏这种精神更是不行的。

《望夫云》的音乐语言新颖别致，特别在唱腔曲调方面很

少使人感到“似曾相识”的一般化东西。整个音乐的情调和风格比较谐和统一。类似西洋大歌剧中的一些传统表现形式，如独唱、重唱、合唱、舞曲、乐队音乐，都有机地统一在整体之中，不象有些歌剧给人以“七巧板”的感觉。作曲家并没有在主要借鉴西洋的时候忘记了对民族民间音乐的传统的吸取。如果仔细地研究一下就会看到他从白族戏曲音乐和民歌方面吸取了不少东西，并且使其融合在自己的艺术风格之中，以致使不熟悉白族音乐的听者不易觉察到这些因素的存在，而误认为作曲家不向民族传统伸手。

在充分发挥音乐表现性能方面，作曲家尽了很大的努力，也取得了一定的效果。这首先表现在对女主人公的音乐写作上。作曲家抓住了音乐擅长于表达人的复杂的内心情绪、微妙的心理状态的特点，给予女主人公很多发抒思想情感的机会，用大段大段的唱腔来表达女主人公在不同时候不同环境之下的心理状态和内心情绪。有些段落写得很出色。其他地方也有写得动人的音乐。例如第一幕的群众合唱、第二幕的牧羊人之歌、第四幕公主和阿白的对唱等。乐队音乐也层次分明，对烘托剧情、描绘场景和气氛，都起了良好的作用。使人感到乐队音乐不象在某些歌剧中那样处于无足轻重的“龙套”地位。

作曲家有意识地在进行创造性的探索。据我个人的理解，比较突出的是：作曲家企图创造一种朗诵调（宣叙调）的唱腔，以解决歌剧艺术领域中未能解决的一个重要的问题——“说”与“唱”的统一问题。这种唱腔不象西洋歌剧的朗诵调，也不象戏曲的散板。其中有的略带歌唱性，如第二幕开始，公主听了《牧羊人之歌》后的独唱，用的是不常见的12/8拍子；

有的更近于说话，如第一幕阿伽和阿香的唱腔，用的是6/8拍子。在曲谱上作曲家特别注上“ 如说话 ”的标记。两者有不同的特点，但都不是一般化的曲调。虽在整部歌剧中出现次数不多，弥足珍贵。其理由在于很久以来新歌剧中存在着“ 唱 ”与“ 说 ”之间不谐和的现象，因而要求说白的音乐化。说一段、唱一曲的体式当然将来仍会存在下去，但是也需要急切创造一种缩小甚至消灭“ 说 ”与“ 唱 ”之间不协调的歌剧唱腔。西洋歌曲或者民族戏曲的经验也不能照搬，只有作曲家自己创造。因此，《 望夫云》的经验就很值得重视。

与此同时，《 望夫云》也反映了一些与歌剧艺术的发展有关的问题，需要进一步研究探讨。其中之一是民族风格问题，也就是民族化的问题。

《 望夫云》音乐的风格比较统一，有个性。这也正是不少歌剧作品所缺乏的。但是，不考虑它的民族风格问题，不考虑民族风格与个人风格的统一问题，那末，即使总的艺术风格统一，有个性，也不能达到歌剧表现的目的。民族风格的要求，取决于歌剧作品的表现对象，也取决于人民群众的审美观点，既然，我们的歌剧反映的是具有典型的民族色彩的生活，那就不能不要求它在音乐上有鲜明的民族特征。所以，我认为，美的艺术风格必须达到共性（ 民族性）和个性（ 个人的）的统一。与剧本、布景、服装等相形之下，《 望夫云》音乐的风格问题在这里表现得比较突出。象这种多借鉴西洋的歌剧最严重、也最不易解决的就是“ 民族化 ”的问题。任何人也不能回避它。

有人认为民族化的问题的解决，仅仅在于吸取民族民间的素材和手法。《 望夫云》的实践说明问题并不如此简单。作

曲家并非忽视白族音乐的因素的利用。不少地方看出作曲家在有意识地采用白族民歌、大本曲吹吹腔的音调、动机、调式、节奏、曲调进行的特点以及特殊的装饰音、拖腔等等。例如，阿珍、罗筌、娘娘、阿白和公主的某些唱腔、群众合唱等都或多或少地存在着白族音乐特点的痕迹。甚至有的是原来曲调的引用或加工，例如第一幕的合唱曲二，阿珍的唱腔“那一匹如飞的白马”和“分明是一匹白马”，它们的原型都是白族民歌；罗筌在第一幕中的两段唱腔，也基本上是白族大本曲“平板”加工改编。有的曲子也有一定的民族风格和地方色彩，如《牧羊人之歌》和《悔就当初莫相识》等。虽然如此，听众仍然感到《望夫云》缺少鲜明的民族风格。这就不能不令人深思了。

原因很多，很值得深入研究。我想到一些参考性的看法，提供出来给作曲家考虑。首先我们应该在广阔和浓厚的基础上来吸取民族音乐的因素，在运用音调、动机和某些具有典型的特点的音乐素材的时候，需要根据它们的规律来加以发展。否则会使它们在西洋手法的发展下丧失特殊的性格。因为这些东西并不是独立存在的，而是同整个曲调，甚至整个白族音乐有着有机的联系的。我们必须更广更深地研究白族，甚至与白族相近的其他民族的音乐，探索它们的规律特点，之后才有可能运用自如、得心应手地给予发展。即使不直接引用民族的音调、动机或曲调，也有可能构成作品民族风格。白族民歌，特别是戏曲（大本曲、吹吹腔）与白族的语言（我们过去称之为“民家话”的）的音调、音韵、语气、语势都紧紧地结合在一起的。现在用它们的曲调和某些因素来配上普通话，强烈的地方色彩，必然大为消失。作曲家在利用和

发展白族音乐素材的时候，似乎不能不考虑语言本身的规律问题。还有问题出在和声配置上，这明显地表现在合唱曲方面。主要曲调（常在女高音部分）有鲜明的白族特点，甚至竟是白族曲调，但是下面的和声过于执着西洋传统功能和声的方法，并不注意其他部分曲调的民族特点的表现，结果也会导致主要曲调的民族性格的丧失。第一幕的群众合唱就可作例证。当然，还会有其他种种原因，不过我说不上来。民族化的问题，要求很短时期，一两部歌剧的实践就能彻底解决，也是不可能的。我相信只要不断地实践，大胆的探索，终于会完满地解决的。

其次，我想谈谈人物形象的刻划问题。这也是我们的歌剧艺术普遍存在的问题。《望夫云》有意识地给予正面人物以刻意的音乐描绘，为主要人物（公主和阿白）写出长篇大段的唱腔，让他们内心情绪得到淋漓尽致的抒发。但是他们毕竟不是抒情诗或叙事诗中的人物，而是戏剧中特定的典型人物。它们必须具有典型的性格，当然也就要求音乐上有相应的表现。一般地说，南诏公主的音乐刻划比较鲜明有特点，使人感觉到她的性格的可爱纯洁，对爱情的忠贞和对反面势力的反抗，但是并不很深刻，音乐的发展还缺乏分明的层次和对比，高潮的布置也不显明。接连两三幕长串的抒唱，反而显得平板。我们找不到一两段足以代表她的性格的典型特征并使人易于记忆的唱腔。象白毛女、刘胡兰、韩英、红霞等莫不具备一两个能使人历久不忘的代表她们特点的唱腔。（当然，并不是说这些人物的音乐已经充分性格化了。）猎人阿白的音乐朴质、流畅，表现了他的善良单纯的性格一面，但缺乏坚毅果敢的英雄气概的一面（也是这个人物最重要的特

质）。罗筌法师的音乐有特色，但是刻划不深，这个阴险、恶毒的刽子手的形象，没有在音乐上给予更好的揭示；其他象娘娘这样关系重大的人物，也未从音乐上给予一定的渲染。从整个音乐看来,正人物比反人物写得好。《望夫云》是个悲剧，反面人物力量的强大，以致使正面人物死亡，不能等闲视之。当然，我的意思并不是说要用很多的篇幅来写反面人物，而是希望写得性格化，有特点。

我觉得歌剧人物形象的音乐性格化十分重要。所谓音乐戏剧化的问题，实质上就是性格化的问题，至少是它的中心环节。

还有一些较小的、但也并非不重要的问题。比如，公主的连续不断、较少间歇的歌唱，而曲调又多在高音区活动，这不能不给演员带来过重的负担。这次扮演公主的演员不但克服了演唱上困难，并出色地完成任务，令人钦佩。又比如，乐队的识体、和声、配器、音色、表现手法，是否还可以进一步地加强，以便使之发挥更大的作用。至于演出上的问题，则不在此文范围之内，就从略了。

（原载 1962年 9月 15日《文汇报》）

抒情音乐的佳品

—— 谈《 洪湖水,浪打浪》

一首歌儿，一阕乐曲，如果它既具有深刻的思想内容，又具有强烈的艺术魅力（ 首先是富于抒情性的、优美动听的旋律），那么就会征服人们的心灵。歌剧《 洪湖赤卫队》的音乐再一次地向我们证实这个真理。

当《 洪湖赤卫队》在舞台上出现的时候，其中的歌曲《 洪湖水,浪打浪》、《 没有眼泪,没有悲伤》、《 看天下劳苦人民都解放》，立刻打动了听众的心弦。经过搬上银幕和被灌成唱片，这些歌曲就赢得广大群众的喜爱，特别是《 洪湖水，浪打浪》这一首歌曲到处流行，竞相传唱，突破了几年来抒情歌曲流行的最高纪录。这个歌曲所以这样普遍流传，绝不是偶然的。

不可否认电影和唱片广播有助于这个歌曲的流传，但这并不是决定的因素。我们知道，这些年来，通过银幕、 唱片和广播中出现的抒情歌曲，为数不少，可就是没有像《 洪湖水，浪打浪》这样广泛地深入到群众中间去。最根本的原因是它本身具有着强烈的艺术生命力。如果一首歌曲不具备这种艺术生命力，尽管通过各种有利条件，也仍然不能引起人

们的共鸣，获得广大群众的喜爱。

当然，不是说《洪湖赤卫队》中的歌曲，只有《洪湖水，浪打浪》最为流行，就说它是最优秀的歌曲。其他如《没有眼泪，没有悲伤》、《看天下劳苦人民都解放》等，在感情刻划的深度，思想内容的深刻，表现力的丰富和变化方面，要比《洪湖水，浪打浪》强。只不过《洪湖水，浪打浪》篇幅短小，易于上口，具有较大的普及性，而前者需要较高水平的演唱和一定的条件，才能掌握它。应该说，这些歌曲都是优秀的音乐作品。

虽然这首歌曲不过短短的三十多小节，但它却能细致地抒发韩英的内心情绪，真实地反映她的精神世界的一个重要方面——对于家乡美丽风光和共产党领导下人民生活的热爱。由于韩英的这种深厚的情感，必然产生对于反动派和地主阶级的刻骨的仇恨，以及与之作坚决斗争的革命意志。在歌剧和影片中，这虽然只是很短暂的一个场景和镜头，但是，对于英雄人物性格和情感的刻划却有着十分重大的意义。它使得这部歌剧在色彩上和情调上形成鲜明的对比，从而增强了戏剧的表现力。

这首歌曲虽然可以分为三个部分，但它在结构上、风格上是浑然一体、不可分割的。第一段通过婉转优美的曲调，在我们面前展现出一幅充满诗情画意的图景：美丽的洪湖在朝阳照耀下泛着闪闪金光，人们驾着轻舟在湖上撒网打鱼，傍晚载着满舱的鱼儿和内心的喜悦回到了家。这段音乐在G徵调、五声音阶的一个九度音程范围内作轻盈的运动，旋律线的起伏十分柔和，听来使人联想到有如一阵微风掠过湖面，激起层层细浪的意境。曲调缀满许多十六分音符，因而具有细

致入微的表情能力。第二段描绘出在党领导下洪湖地区人民生活美好幸福的情景：“四处野鸭和菱藕，秋收满畈稻谷香，人人都说天堂美，怎比我洪湖鱼米乡。”音乐在曲调、调式调性上都有一些改变，曲调较少出现十六分音符，调式变为第一段音乐的下属调F宫调，同时自五声音阶变为七声音阶，情绪因此显得开朗舒展。这是统一中的变化，但没有形成鲜明强烈的对比。第三段音乐是第一段的变体，添加了新的因素，开始一句保持了第一段第一乐句的原型，结尾仍是一样的拖腔，只是中间出现了不同的曲调，这是根据歌词中歌颂共产党的词句而作的相应的表现。作曲家用情感真挚饱满的音乐语言，抒发了出自韩英内心深处对于党的热爱和颂赞。这里所表现的，不是英雄人物的激情的迸发，而是含蓄蕴借的内心表白。在某种情况下，这种表现方式要比那种激昂高歌的方式来得深刻感人。

《洪湖水，浪打浪》从它的音乐的美来说，堪称抒情音乐中的佳品。它有着音乐艺术最重要的因素——抒情性。它的音乐语言富有民族特点和地方色彩，曲调优美、纯朴和亲切。曲调和歌词的形象与意境统一而谐和。整个歌曲风格婉丽秀美，但并不纤巧浮饰；它有很大的通俗性，但不使人感到市井俗气。因此，就产生了迷人的艺术魅力。柴科夫斯基说：“音乐有着无比的有力手段和最精致的语言，来表现千丝万缕的内心情绪。”而我们的作曲家是懂得其中的真昧的，因为，他用艺术实践说明了他的音乐真正具备了音乐艺术所应该有的特质。

从这部歌剧的音乐创作过程，可以看出作曲家艺术创造的成就。首先，作曲家对这部歌剧的产题思想和剧中英雄人

物的性格特点有着较深刻的理解，同时对于产生歌剧情节故事的地区的民间音乐进行过广泛深入的了解和分析，因此，在选取民间素材进行创造时才真正达到了“推陈出新”，使这部歌剧音乐具有浓厚的民族风格，同时又有新颖的音乐艺术魅力。《洪湖水，浪打浪》的创作典型地说明了这一点。这个歌取材于流行在襄河两岸的一支民歌《襄河谣》，它表现了旧时代人民生活的痛苦和对统治者的抗议，音乐虽然感人，但情绪低沉压抑。作曲家根据歌词内容的要求，吸取的原民歌的音调、调式、调性特点，进行了创造性的加工，赋予它以新的生命，抹去了它原有沉郁悲苦的情愫，改变了它的性格，使之成为一个格调清新、音乐语言纯朴、音乐形象新鲜生动的优秀的抒情歌曲。这的确是一种需要会出巨大劳动的创造性工作。同时，也说明了即使创作一首短小的歌曲，不精心雕琢也是不行的。许多抒情歌曲的生命不长，不能给人以至深的感染，一方面是由于缺乏艺术魅力，另一方面也由于作曲家没有下苦功进行独创性的工作。

今天，广大的人民很需要思想内容正确，情绪开朗健康，曲调优美劫听的抒情歌曲，来抒发他们内心的美好情感，丰富他们的文化生活。因此，我们的作曲家就必须用自己的创作来回答人民的迫切要求。我们希望能出现更多优秀的抒情歌曲！

（原载《文艺报》1961年第9期）

漫谈音乐的民族化问题

——由中央乐团与北京曲艺团联合音乐会想起

最近，中央乐团与北京曲艺团合作举行了一次曲艺、合唱音乐会，虽然规模不大，却很有意义。中央乐团目前的路子是走对了。由于他们认真考虑了民族化的问题，进行了具体实践，因而受到广大观众的欢迎。我在这里不来谈论这次音乐会的节目如何，只就由此而联想到的关于音乐的民族化问题，而这是关系到建设和发展社会主义的民族的新音乐的一个重要问题。在这里，我想谈谈个人的看法。

建国以后，广大音乐工作者对祖国的音乐传统有了正确的认识，并进行了广泛的学习（主要是从民歌和民间器乐方面学习），在创作上对民族风格问题也给予了重视（民族风格属于民族化的范畴，并不是民族化的全部）。但是，还没有在所有创作领域内完全解决民族化的问题，特别是在大型器乐体裁，如交响乐方面。我想主要的原因是：（1）我们只在民间音乐范围内吸取东西，未能深入戏曲和曲艺的领域；（2）我们只注意民歌音调、曲调和调式的利用，而未能全面考虑并创造性地运用民族音乐的一切规律和特点（其中应该包括形式结构及表现手法等）。近几年来，我们音乐工作者发挥了敢

想敢做的精神，在民族化方面进行了大胆的尝试，创作了象小提琴协奏曲《 梁祝》、《 青年钢琴协奏曲》、歌剧《 洪湖赤卫队》、交响乐《 穆桂英挂帅》和《 祖国万岁大合唱》等比较优秀的作品。这些作品在不同程度上突破了原来形式的规格，运用了民族传统音乐形式的各方面的因素和规律。我们的作曲家从过去只注意从民歌及民间乐曲吸取营养，走向了戏曲和曲艺，这是很大的发展。戏曲和曲艺是蕴藏着极丰富的音乐财富的海洋。我们的作曲家，如果不深入到这两个领域中，那么在音乐的民族化方面是不可能达到更大的成就的，或许可以说，是不可能彻底地实现音乐创作的民族化，因而也就不能彻底地群众化。小提琴协奏曲《 梁祝》、交响诗《 穆桂英挂帅》以及中央乐团最近演出的几个合唱作品和曲剧选曲《 阎家滩》的出现，其所以具有重要意义即在于此。

当然，民族化本身不是创作的目的，而是达到目的的一种手段。音乐创作的目的是通过真正民族化的音乐形式，深刻而完美地表现社会主义的新主题、新内容，真实生动地塑造我们时代的英雄形象，从而给人民以巨大的鼓舞力量。走民族化的道路，不应当仅仅满足于民歌、戏曲或曲艺的音调和曲调的引用，或者仅仅满足于民族风格的表面的追求，而不考虑全面地创造性继承民族音乐的一切规律和特点。传统音乐素材的直接引用并不是衡量音乐作品民族化的唯一准则，特别是在表现现代题材和革命历史题材方面，必须慎重地考虑引用什么样的素材比较恰当。同时，对于所引用的素材又必须赋予创造性的加工和发展。否则就会出现形式与内容的矛盾，从而影响到内容的正确表现。当然，不直接引用传统的音乐素材，也是可以达到民族化的。问题在于必须从

内容表现的需要出发。真正民族化的优秀作品，必须是社会主义的内容和民族的形式完美地统一起来的作品。

同创作民族化有着密切联系的是表演艺术民族化的问题。目前，更重要的是声乐民族化的问题。参加这次联合音乐会的中央乐团的声乐工作者，经过向曲艺团赏学习和共同排练节目的过程中，深切地感到认为声乐不需要民族化的看法是错误的。要表演民族化的作品就必须要求声乐艺术的真正民族化。民族化的内容很丰富，并不止是咬字的问题。民族声乐艺术家所讲求的‘ 字正腔圆”，并不单纯是技术问题。他们对‘ 字正”的要求是为了正确地表现唱词的内容，即所谓‘ 以字带情”；他们对‘ 腔圆”的要求是为了完美地表现作品的思想感情，即所谓的‘ 声从情起、声到情到”。他们的咬字、运腔、声音的运用和呼吸的控制等，完全是从内容表现的需要出发，从中国的语言的特点出发。特别重要的是，民族声乐家的演唱艺术体现了广大群众的美学习惯。我们有些搞西洋唱法的声乐工作者，之所以未能真正和群众相结合，其原因之一就在于声乐艺术不够民族化。要做到这一点，就必须进一步地、 深入地向戏曲、曲艺学习。

我国的传统声乐艺术，特别是戏曲与曲艺，有着悠久的历史，有着高度的表现技巧和丰富的演唱经验。各个剧种和曲种都有不同的流派的声乐艺术传统，和拥有许多很有造诣的声乐艺术家。为了声乐艺术的民族化、为了新的民族声乐学派的建立，我们的声乐工作者大有必要向戏曲界和曲艺界中民族声乐艺术家学习，拜他们为师。同时，还可以帮助他们把他们的丰富经验，加以科学化和系统化。

为了更有效地向戏曲和曲艺学习，还需要相应的措施。这

一次中央乐团与北京曲艺团的合作，便是一个非常好的办法。因为通过集体的方式，共同进行艺术实践，可以达到更高的效率，更快地促进声乐艺术民族化的实现。总的说来，音乐的民族化，应当包括创作的民族化和表演的民族化。创作的民族化已经出现了声势浩大的局面，因此，就迫切要求表演艺术（主要是声乐）向民族化道路迅速进军，在更大范围、更深程度上展开工作。

（原载 1961年 6月 19日《光明日报》）

不要乱扣“小资产阶级情感”的帽子

我们今天的现实生活是丰富多采的，我们的人民对于文化艺术的要求也是多种多样的。他们需要歌颂伟大的祖国、歌颂伟大的党和在社会主义建设斗争中的英雄人物和英雄事迹的歌，他们也需要反映作为整个集体中一分子的个人对生活的感受以至有关爱情方面的歌；他们需要在战斗进行时所唱的歌，他们也需要在休息和娱乐时所唱的歌；他们需要朝气勃勃气势雄壮的进行曲，他们也同样需要优美鲜明娓娓动听的抒情歌曲。我们不应该忽视广大人民群众这种多方面的音乐要求，而仅仅把歌曲创作的题材和形式限制在极端窄狭的范围内，相反地，我们应该以各种音乐的样式从各个角度来表达和今天祖国各个方面正在发展着的面貌有着千丝万缕联系的人民群众的思想情绪。

近年来，出现了不少的抒情歌曲，其中有一些是比较成功而受到广大群众的欢迎的作品，但是，不可否认地也有一些歌曲的作者企图以其个人的主观感情来代替人民的健康乐观的情绪，因而也受到人们的厌弃。这种现象是完全可以理

解的，因为，一方面社会主义思想因素在一切艺术领域内占有着主导的统治的地位，成为推动文学艺术向前发展的主要力量，而另一方面当小资产阶级还像汪洋大学似的包围着我们的情况下，小资产阶级不健康的情绪必不可避免地会在文学艺术（包括歌曲创作在内）中有所反映。主要的问题是在于我们善于认真、细致地加以分析研究，从而提示出哪一些歌曲具有真正的人民群众的的健康的情感，哪一些歌曲具有小资产阶级虚伪的的不健康的情感。当然，这不是一件容易的事情，而对于一首歌曲的评价又首先必须要求评价者本身具备对人民的真实情感有深刻的体会，否则，任何分析研究都会失掉真正的依据。

在比较成功的抒情歌曲当中，我们可以感觉到我们的作者或多或少地反映了人民对新生活新事物的新鲜感觉和细腻的内心活动；在形式和风格方面对于我们似乎已经习惯了的一套东西有所突破，有所创造；而这一切又都是符合于人民群众多方面的需要的，我们当然应该采取欢迎和支持的态度。但是，目前却存在着另外一种情况：有一些人对于抒情歌曲的出现表示了并不欢迎的态度，他们根据自己对于人民生活的简单化的理解，不加任何分析、不分青红皂白地就把‘小资产阶级情感”的帽子往它们头上一扣，竟轻率地把一些新创作的抒情歌曲一笔抹煞。《告诉我,来自祖国的风》、《远方客人请留下来》等歌曲不是正在经受着这种‘评定”的考验吗？由于某一些人不加分析地乱扣帽子，甚至某些演唱团体竟不敢把这些歌曲列入节目中去。当然，我们并不是说这些歌曲是毫无缺点的，问题是需要对这些歌曲进行一番深入细致的分析研究，以求得正确的认识，特别是需要听一听广大

群众对它们的意见。

在存在着公开半公开的对抒情歌曲乱扣帽子的情况的同时，也出现了一些莫名其妙的论调，有的人说：“音阶下行是感情不健康的表现”有的人说：民歌应该唱快，不能唱慢，因为，唱慢了就有‘小资’味”；有的人说：“三拍子的歌曲听起来很不健康，中国根本没有这种传统”；有些人甚至认为苏联抒情歌曲《库玛茨之夜》、《红莓花开》等也有小资产阶级情调。这种不问内容如何、不考虑真实效果、不从整个歌曲看问题的形式主义观点，本来不值一驳。但是，这种看法与乱扣帽子的简单化批评是有着密切关联的，我们不能不加以注意。

今天，歌曲创作还不旺盛，还存在许多缺点和尚待研究的问题，正需要展开自由讨论，肯定优秀作品，批评创作上的缺点和错误，以帮助歌曲创作的向前发展。“批评取消论者”的观点，我们是不赞同的。但是我们也不欢迎那种乱扣“小资产阶级情感”帽子，抹煞一切的论调，因为，这都会阻碍歌曲创作的进一步发展。我们所需要的是那种从广大群众的要求和利益出发进行深入分析、既诚恳又尖锐的同志般的友谊的批评！

1954年 12月 3日

（原载《人民音乐》1955年2月号）

让轻音乐之花常开

人们需要劳动，也需要休息。一紧一松一张一弛，这原是生活的规律。音乐艺术也是需要适应这个规律的。群众需要激励斗志、鼓舞干劲的音乐，也需要使人心旷神怡、情绪舒畅的音乐。

当工作之余，需要好好休息一下，打开了收音机，对准中央人民广播电台下午六点一刻的第一种节目节目，就会听到一阵阵清越悠扬、轻松愉快的音乐声流出，身上的疲乏似乎倏然而逝，精神为之一爽。仿佛盛夏中午行路于炎热的阳光下，突然遇到一棵翠绿欲滴的黄果树，走进树阴一阵凉风袭来，顿忘炎夏跋涉之苦。或者，就如观八大山人的山水画，读王维、孟浩然的写景诗。星期六或星期天的晚上，当一个年轻人走进公园，听到轻快的跳舞音乐，能不产生也要去跳一番的欲望吗？上了年纪的人即使不想跳舞，但是听听莺啭歌喉或者幽谷鸣泉般的乐曲，谁又不喜欢呢？

有人厌恶轻音乐是由于一种误解：把轻音乐和黄色音乐等同了起来。其实轻音乐是音乐艺术中群众性最大的一种体裁。《 祖国进行曲》的作曲者杜那耶夫斯基就是这方面的大师。其实我们是有轻音乐的传统的，只是后来被黄色音乐败坏了

轻音乐的名声。旧社会的黄色音乐也是轻音乐，但是那是一种情绪颓废、含有毒汁、能腐蚀人们心灵的轻音乐。我们当然要对它进行激烈的斗争。但是决定不是反对轻音乐，正相反，我们要多多创作旋律优美、情绪健康的轻音乐， 特别是跳舞音乐，以代替过去的黄色音乐。这是一件事的两面，两者并不矛盾的。现在不容许我们把轻音乐和黄色音乐混为一谈。

最近一年来，具有民族音调、情绪健康的轻音乐作品多起来了，北京、上海、广州有了较好的专业轻音乐队，专业作曲家、歌唱家和演奏者也偶尔参加轻音乐的活动，音乐界也开始注意这方面的问题了。

最近中国音乐家协会举办了一次歌唱家参加的轻音乐晚会，演出了三十几支新创作和改编曲，以及外国的优秀的轻音乐作品，除少数几支是专业作曲家写的，其余都是北京轻音乐工作者的业余创作。其中有不少是可以推广的好东西。后来音协又召开了座谈会。这些活动，对促进轻音乐这朵鲜花的茂盛，是有好处的。

通过了这次的晚会和座谈，反映出目前的轻音乐活动还存在着许多问题，但最主要的是：缺乏旋律优美明朗、情绪轻松愉快、内容健康并具有轻音乐特点的作品。轻音乐创作还未引起作曲家的普遍注意。在座谈会上北京的轻音乐工作者一致呼吁音乐界的支持，迫切希望专业作曲家多多创作一些通俗易解的轻音乐作品（特别是跳舞乐曲）。我们可以理解：这一呼吁的背后有着需要轻音乐来丰富生活的广大群众。

（原载 1959年 7月 19日《人民日报》）

迅速成长的云南‘ 花灯”

云南是一个民族艺术蕴藏丰富的海洋。在无数绚丽灿烂的艺术珍宝中，一颗闪光的珍珠——汉族的 花灯”。云南民歌的优美动人早已为广大群众所承认。“ 花灯”把云南汉族民歌和小调所具有的艺术上的美通过戏剧情节更加集中地突出出来了。过去几年中，北京的舞台上出现过一些花灯的歌舞表演,如《 十大姐》、《 山茶赞》、《 大茶山》。作为一个有较长历史的地方剧种让北京观众完整地认识它，要算是这一次云南花灯剧团的来京演出了。

云南花灯剧的基础是丰富多彩的民歌、小调，它形成为一种诗歌、音乐、舞蹈结合为一体的民间戏曲已经有一百六、七十年的历史。它和元曲、明清戏曲有着很深的关系。在传统剧目中,像《 杀狗劝夫》、《 朱买臣休妻》、《 莺莺饯别》、《 戏柳翠》、《 白牡丹卖药》、《《 井边认母》、《 大补缸》等都来自元曲。又如《 张三借靴》、《 借亲配》、《 打渔》、《 打枣杆》等与清代中叶的剧目相同。从音乐曲调的名称来看，如‘ 打枣杆”、倒搬浆”、挂枝儿”、银纽丝”、哭皇天’等和明清时代的小曲曲名也相同。但是，这只有说明它形成的历史比较久远。如果从它更多的剧目所反映的都是云南农村人民的

生活，以及音乐上的强烈的云南民歌小调的气质和色彩来看，完全是云南劳动人民自己创造出来的一种地方小戏。到现在为止，有很大一部分还作为歌舞表演和单独的演唱广泛流传在人民中间。

由于花灯所表现的是劳动人民的思想感情，解放前很长时期受到统治阶级的摧残和旧社会上层人士的排斥和轻视，因而只能作为一种业余艺术在农村流传。解放后，由于党和文化部门的重视和积极扶持，花灯艺术有了很大的发展，建立了二十几个专业的花灯剧团，所有专区和自治州的专业文工团也都经常演出花灯剧。花灯艺术工作者执行了党的文艺方针和政策，对传统剧目和音乐进行了大力的挖掘和整理，搞出了一批优秀的剧目；对于表现现代生活，也在文化部门的直接领导下克服了困难，搞出许多比较好的保留剧目。业余花灯艺术的发展更是过去一、二百年所未有的，各民族地区在进行文娱活动和配合中心工作进行宣传中，都利用了花灯这种生动活泼的形式。现在它已经成为云南各族人民普遍热爱的艺术形式。这次，云南花灯剧团带来一批有代表性的传统剧目和新创造的大型现代剧目《依莱汗》。

在传统剧目中，我们看到花灯艺术工作按照毛主席的“推陈出新”的方针，进行了创造性的工作。比如‘探干妹”原来是‘拐干妹”，在内容和表演上都有一些不健康的杂质，经过了精心的加工，使它成一个歌颂坚贞爱情的短剧。又如在《闹渡》、《看菜园》也是这样。在音乐上也根据新的要求进行了一些创造性的加工，比如在‘探干妹”中把原来的曲牌‘寄生草”加以适当的改编，就更适于表现剧中人的思想情绪。在花灯的歌舞节目中，舞蹈和表演上也有不少创造。

把花灯发展成一种比较完整的剧场艺术的任务是相当艰巨的，这个历史任务就落在目前一批在艺术修养和掌握传统艺术都是很年轻的花灯艺术工作者身上。要使花灯剧能完善地表现现代生活，最重要的关键是在传统的基础上使花灯音乐戏剧化。花灯音乐曲调很丰富（据说现在已挖掘出七、八百个），但是它共同的特点是抒情性很强，戏剧性很弱；绝大多数带有民歌小调的性格，特别缺乏表现不同人物和不同情感的基本板头和曲牌，同时也缺乏在戏曲中起着重要作用的打击乐。七、八年来花灯艺术工作者进行了十分艰苦的探索，也走过弯路。但是在党的直接教导下，他们走上了一条正确的道路。因此，创造了一批表现人民群众斗争生活比较优秀的剧目。从这次来京演出的表现傣族人民斗争生活的大型剧目《依莱汗》，就可以看到从传统小戏发展为已具有比较丰富的表现力的剧场艺术的发展过程的轨迹。

我非常喜欢《依莱汗》这部充满了戏剧性的、富有民族风格和地方色彩的戏剧。它基本上反映出傣族人民解放初期在党的领导下向统治阶级进行了尖锐的斗争并取得了胜利。说明了少数民族的彻底解放必须在党的领导下进行斗争，这是为云南各少数民族十年来的发展历史所证明的。这部戏在艺术上的成就，我认为首先是它的音乐：一方面保留了花灯的传统风格，并且加强了花灯音乐的抒情性；另一方面在使花灯曲调戏剧化方面作了很大的努力，取得了成效。比如第四场，依莱汗于父亲死后在森林中的一大段唱腔是根据‘金纽丝”改编的，原来的曲调是不能表达依莱汗那种仇恨和悲痛交集的强烈的情绪的。改编者添加了原曲所没有的音调，使节奏有了强烈的变化。因此，能够较充分地表现依莱汗的激

动的情感。同时，这部戏使用了花灯所没有的打击乐，借鉴了京戏的锣鼓点，也有值得肯定的经验；虽然有些地方比较生硬、不连贯，不过这是难免的。另外一个问题就是唱腔的戏剧化。扮演女主角的史宝凤是一位有才能的青年演员。她的声音的音色很美，也能表现细致的感情，可是，在有些地方还没有脱离民歌演唱的拘束。虽然如此，整个看来她扮演的依莱汗是相当成功，感动人的。其他如演岩温、波依汗和叭波的有演员都有不同程度的创造。但是，整个戏的演员，无论在唱腔上和表演上还需要作进一步的努力，更好地继承花灯的传统和学习其他兄弟剧的长处。目前比较迫切需要解决的是男角的唱腔问题，因为这关系着人物形象的塑造，要完满地解决这个问题需要音乐工作者和演员一道来努力。

云南花灯剧团 1954年才正式建团。它的成员都是年青的学生、农民，进团以前只是花灯的爱好者，专业文艺工作者很少，老艺人更少。从这种情况来看，他们能够取得这样良好的成绩，是十分难能可贵的。

（原载 1960年 2月 1日《人民日报》）

看“灯”琐记

——写于云南省花灯剧团的演出之后

云南是一个四季如春,风光旖旎、花开不断的好地方。众花丛中最鲜妍的是红山茶，民间艺术中最优美的是花灯调。到过云南的人没有不爱山茶花的，也没有不爱花灯调的。

云南的花灯有着悠久的的历史，它和我国古典戏曲艺术有着深邃的渊源。在它的传统剧目中，如《朱买臣休妻》、《杀狗劝夫》、《莺莺饯别》、《戏柳翠》、《白牡丹卖药》等都源自元曲。又如《城乡亲家》、《张三借靴》、《借亲配》、《绣荷包》、《打鱼》等又可以在《缀白裘》里看到，从它的曲牌名称来看,它又与弦索有着密切的关系。例如:“银纽丝”、“寄生草”、“倒扳桨”、“打枣杆”、“挂枝儿”、“哭皇天”等也是弦索中的曲牌。在贵州的花灯曲调中就看不到这些名称。当然，这只能说明云南花灯的历史悠久以及它和我国古典戏曲的关系。但是，它的剧目更多是反映云南人民生活的，它的曲调更多是云南土生土长的、与汉族语言密切结合的民歌小曲。即使有一些是明清的俗曲小调，也被民间艺术家加以改造，成为与云南民间音乐风格一致的东西了。应该说花灯是

云南农村劳动人民所创造的富于地方色彩、充满生活气息的民间艺术。

它虽然有着二百余年的历史，但是在长期封建统治的摧残下发展过程是非常缓慢的。到解放前为止，它还未形成为完整的戏曲形式。长时期以来保持着三种不同的演出形态：一种是没有声腔的舞蹈；一种是有简单情节的歌舞表演；一种是情节稍复杂的小戏。最后一种也未脱离歌舞表演的性质。它拥有极为丰富的曲调，其中大多数吸收了各地区的汉族民歌小调，有不少抒情优美的曲调，结构比较简单，完全是民歌形式。有一些是半说唱性质的曲调，也有富于幽默风趣的曲调。只有极少数接近于戏曲的曲牌形式。总的说来，云南花灯还未形成一套能表现复杂的情绪变化和强烈的戏剧冲突的戏曲音乐。这和许多其他地方剧种如江西采茶戏、湖南花鼓戏、安徽黄梅戏、河南曲剧等有相同之处。这主要是由于长期的封建统治和反动阶级的摧残与排斥，使它的发展受到极大的阻碍。

云南花灯艺术的飞跃发展，缩短了向戏曲形成的过程，这完全是解放后在党的积极关怀与扶植下取得的。通过了花灯工作者的辛勤努力，现在才可以真正称为‘ 花灯剧 ”。在创造花灯的戏曲音乐方面云南花灯的音乐工作者们的探索是相当艰苦的。由于新的题材和内容的要求，必须发展花灯音乐，但是既要保持花灯音乐的风格和特点，又要大胆吸收外来的因素。过去，由于花灯音乐工作者的思想离开了毛泽东文艺思想的指导，走了一段弯路。通过了整风和大辩论，端正了思想认识，深入掌握了花灯音乐的特点，于是获得了很大的成就。这次云南省花灯剧团来京演出了思想内容比较深刻，艺

术性也相当完整的大型剧目《依莱汗》。这一出反映傣族人民斗争生活的史诗性的戏，标志着云南花灯艺术的新成就。他们这次的演出，深刻地说明了花灯艺术在党的文艺方针的指引下，在短短的六七年里完成了二百年所未完成的历史过程——由歌舞艺术发展成戏曲艺术。这说明了他们的路子走对了，方向正确了。这也说明了花灯音乐必须按照传统戏曲的音乐规律来发展，而不能按照新歌剧的路子来发展。否则就会脱离花灯音乐的基础，从而也就会脱离群众，最后必然不能使花灯剧为社会主义建设服务。

云南的花灯艺术工作者由于贯彻了“两条腿走路”的方针，发掘了将近八百个花灯曲调，整理了一批优秀的传统剧目，如：《探干妹》、《刘成看菜》、《闹渡》、《游春》、《大茶山》等。同时也创造了一批优秀的新剧目，如：《红葫芦》、《县长推车》、《三个姑娘》、《依莱汗》等。在传统剧目中，花灯音乐的优美抒情和活泼风趣的特色，有了充分的表现。在新剧目中音乐革新方面的成就也是很突出的。例如，《红葫芦》、《依莱汗》中的许多曲调都根据剧情的需要作了创造性的发展。同时也创作了一些能够保持花灯风格的曲调。比较突出的如《红葫芦》中第四场五郎唱的“一路追来一路赶”和第八场蚌壳唱的“盼郎”。我们很难听出它们源自哪一个花灯曲调，但是却和花灯风格很协调。这些新写的曲调的特点是，突破了一般花灯曲调平整的民歌曲体形式，改变了由于唱词中每句都有许多衬字而造成的曲调上情绪的变化较少的性格，加强了由于新词所要求的旋律线的起伏，丰富了曲调的表现力，吸收了其他剧种的表现方法，运用了花灯音乐所没有的由头板后半拍起腔的方法。又如“依莱汗”一剧中依莱

汗在第四场唱的‘金纽丝”和岩温在第七场唱的‘倒扳桨”。这是两段需要表现剧中人内心情绪强烈变化的相当长的唱词，原来的曲牌是不可能来表达的，如果完全不加发展，不但会松驰紧张的剧情的发展，同时会削弱全剧的感染力。从“金纽丝”来看，它具有崭新的性格，创造性较大，其实也可以算作新的创作，但是，又可以听到原来‘金纽丝”的某些音调。基本上能够表达唱词所要求的依莱汗悲愤达到极点的、高涨的情绪，听来激动人心。这是全剧最富于表现力的曲调。在‘倒扳桨”中比较多地保持了某些完整的乐句，花灯风格比较浓厚，但是戏剧表现力却差一些，因此，还不能充分表达岩温在医院中巧遇依莱汗时那种难以抑制的沸腾情绪。此外，如‘喜中喜”中的‘道情”甚至采用了二重唱的形式，也能达到良好的效果。当然，花灯音乐工作者的创造不止于这几个例子，只是因为我看的还不多，也缺乏深入的研究，所以只好举个把突出的例子来说明他们的成就罢了。从这次的演出看来，云南省花灯剧团的音乐工作者已经较深入地掌握了花灯音乐的风格和特点，并能大胆地吸收外来的因素和学习使用古典戏曲传统的方法。这是值得我们赞许的。但是，不管从《红葫芦》和《依莱汗》来说，在创新方面还有些拘谨，不能放胆，因此，还没有完成由于戏剧内容所要的戏剧音乐。还有许多有待于努力提高的地方。依照我个人不成熟的看法，需要创造一套适合于表现各种人物形象、表达不同思想情绪的基本曲调，象目前这样每出戏都要创造一些为剧中人，需要的特写的唱腔是有困难，同时，根据表演力量的情况来看，也是值得考虑的。

至于伴奏音乐方面，花灯剧团的做法很对头，增加花灯

前所未有的锣鼓虽和其他民族乐器，并且也适当地使用一些西洋乐器。锣鼓虽为花灯所未有，当然不存在‘花灯化”的问题，目前的情况是用得不够大胆，有些地方还嫌生硬。但这是难于避免的。

另外，这些年在党的培养下出现了一批优秀的演员。例如：史宝凤、袁留安、马正才、黄仁信、蒋丽华等。在演唱方面比较有成就的是史宝凤、袁留安和黄仁信。史宝凤创造的依莱汗和袁留安创造的王小郎的形象都很成功。史宝凤的声音圆润有韵味，真假嗓的结合也很自然。在《探干妹》中唱得较富于戏曲味，《依莱汗》就逊色一些，第四场唱的‘金纽丝”显得吃力。如果再深入钻研古典戏曲的唱法，成就可能会更高。袁留安的真嗓很不错，就是音色不够明亮。不有一些演员声音发沙，吐字不够清楚，这与本来云南方言多用喉音，音调较少变化，比较平，可能有关系。此外，由于过去都是男扮女装，唱的是同腔同调，一旦男女同台，就产生了问题，在有的地方剧种有一此可贵的经验可以借鉴。总之，花灯剧的声音训练必须设法解决，以便更好地提高它的艺术表现力。

虽然，云南省花灯剧团的工作取得了很大的成绩，但是，我们希望能看到他们在创造现代生活剧目方面有更大的成就。伟大的时代需要花灯艺术来为它服务，社会主义建设中不断涌出来的英雄事迹和英雄人物需要在花灯剧目中得到反映。

（原载《人民音乐》1960年第3期）

勇于探索，敢于吸收

—— 听上海民族乐团演出后

上海民族乐团到北京演出，他们把多年在艺术创造上的成果呈献给首都人民。

这个艺术团自1952年成立以来，在不断的艺术实践中，不仅使自己具备了较高的演奏水平，同时逐渐形成了独特的风格，从整个来看，能给人以具有江南音乐所特有的那柔丽俊逸的风格的感觉。他们那种勇于探索尝试、敢于吸收借鉴的精神，使我深有所感。

民族乐器是否能表现现实生活？是否能反映我国人民今天的精神面貌？上海民族乐团的作品作了很好的回答。例如器乐合奏《东海渔歌》（马圣龙、欧冠仁作曲）这个作品，就反映了浙江海上渔民和大自然英勇斗争的气魄和形象。作者感受了渔民的生活和斗争，掌握了当地民间音乐的规律和特点，运用了舟山渔民号子和浙东民歌，形象地体现了作品的内容。

从个别乐器来看也如此。著名的笛子演奏家陆春龄创作了几个表现现代题材的作品。他把笛子这种乐器的表现能力提高到更高的水平，使它不仅能表达人的内心情绪的复杂变

化，也能表达宽广的生活场景。前者如《今昔》，后者如《奔驰在草原上》。《今昔》是一首脍炙人口的优秀作品，它深刻地反映了作者自己对新旧社会的感受。我们可以从他的笛声中体验到他对旧社会的黑暗的申诉以及对新社会的歌颂的感情表现。这个作品主要是抒写内心情感，而《奔驰在草原上》则是着眼于客观景物的刻划。他巧妙地在巧妙地在笛子上吹出马头琴的音色，一开始就把人带入辽阔的草原的想像。接着是一段节奏性较强的中板和欢快跳跃的快板，最后通过对马群奔驰远去的描绘，突现了草原牧民生活的形象。这首新作在笛子的技巧运用上又有新的发展。

他们在写作轻音乐性的作品方面，表现的创造性和大胆探索吸收的精神更为突出。他们创作、改编和移植了大批这类的作品。用民族乐队写轻音乐并不出奇，但用京剧曲调来写轻音乐实属创举。作者把西皮流水、原板过门和外国轻音乐的节奏和方法巧妙地结合成为一个完整的风格，的确是匠心独运，乐曲虽小，意义却大。其他如由日本乐曲改编的《摇篮曲》、由越南乐曲改编的《当黎基玛花开的时候》、由苏联乐曲改编的《月光曲》，都表现了不同的创造性。它们既能保持原来乐曲的精华和特点，又能体现轻音乐的风格和情趣。他们在向民族民间音乐发掘轻音乐因素和利用我国轻音乐表现手法方面，积累了一定的宝贵轻验，为轻音乐民族化问题的解决提供了较好的材料。

我以为，有些创作（包括《东海渔歌》）比较重于造型性的发挥，而忽略抒情性的因素，因此影响乐曲的感染力和深刻程度。在整理和加工古典乐曲和民间乐曲方面也是有成就的。譬如孙裕德整理加工的《月儿高》（原名《春江花月夜》）

和《 潇湘水云》，表现了作者对古典乐曲的独特理解。《 将军令》、《 三六》也能发挥原曲的特点,扩大原曲的表现内容。为了使古代乐器能表现现代生活，还大胆地尝试用李劫夫作曲的《 蝶恋花》改编为古琴箫合奏，也能给人以一定的感染。

上海民族乐团在表演艺术上的成就是很大的。特别突出的是陆春龄的笛子独奏。有人称之为‘ 魔笛”，洵非虚语。这次陆春龄不但演奏了自己的创作，还表演了用瑞典民歌改编的《 三个姑娘在歌舞》。他用‘ 加罗列”三孔笛吹奏的《 友谊舞曲》，更是绝妙。他的笛子技巧十分全面，表现力强，风格富于华彩，音色、力度和节奏变化多端。陆春龄那种善于吸收的精神，十分值得学习。小合奏也相当精彩，很有表现力。

从整个乐队来看，演员都有较高的水平，技术娴熟，作风认真。各声部的平衡保持得很好，同时又能较充分地发挥各种乐器的性能。特别是拨弦乐器和打击乐器技艺的发挥，值得称道。在运用外国音乐的经验如和声配器手法方面，不仅不损害民族乐器的风格特点，又能丰富它的表现力，这就很难得。如果说乐队音响略缺光彩，这是由于表现江南音乐风格所决定的，不能算弱点。

（ 原载 1962年 7月 20日 《 人民日报》）

让川剧音乐的两种作法自由竞赛

前年，在成都和重庆掀起了一场讨论川剧音乐的热潮，争论的焦点集中在能不能加伴奏的问题上，双方意见极为分歧，四川的报刊先后发表了三四十篇文章，开了若干座谈会，最后还是没有一致的结论。可是搞音乐的同志从此就埋首致力川剧曲牌的发掘、整理和研究去了，曾经加过伴奏的戏也不演了。川剧曲牌的记录整理工作成绩斐然可观，而舞台音乐仍旧保持川剧的特点——唱腔无伴奏的形式。

当然，象第一届全国音乐周上演出过的用西洋管弦乐队伴奏高腔演唱是脱离群众、脱离传统的，不利于川剧的发展。但是，如果说唱腔无伴奏是构成高腔艺术风格决定性的因素，视为古已有之万不能改变的优点，倒值得考虑。其实为了丰富本剧种的音乐表现力，其他剧种的表现方式和方法都可以借鉴，这并不是找不到先例的。

今天摆在我们面前的任务是大搞具有共产主义风格和思想的又新又美的戏曲。编剧、导演、表演以及布景等等都有了很大的跃进，难道说音乐方面可以不适应吗？戏曲的内容起了巨大的变革，要表现劳动人民的新生活，就不能不考虑戏曲音乐方面随之有所变革。

其实任何事物都要变革、发展的，戏曲音乐不能例外。过去不是有人反对京剧表现现代生活吗？他们说那样会破坏京剧的‘ 传统风格”，可是今天全国京剧团都在大演现代戏了。当然在过去川剧音乐方面有做得粗暴的地方，应该批评纠正，但是不能因噎废食，把所有革新的尝试都否定了，恐怕也不利于川剧音乐的发展。

作为一个外省的观众来说，希望加点丝弦伴奏比较好。但是，川剧艺术的主要对象是四川人民，正如有的四川同志说的‘ 要照顾七千万群众的习惯，”也必需加以考虑。

任何事物必然要发展，要发民及会有所芟除，有所增益；亦即有破有立。所谓‘ 发展”就是对立面的斗争和统一。因此，从这个意义上讲，如果说主张高腔加伴奏和不主张川剧高腔加伴奏是两个对立面的话，那么我觉得川剧音乐也不妨从艺术实践中把这个对立面树立起来，让它们来自由竟赛。今天四川的条件是完全可以的。譬如说，成都川剧团有三个团，就可以用一个团搞典型试验，搞出一些有伴奏的新剧目，先关着门小搞，听取意见加以改正，然后再拿到群众中去考验。至于是否整个戏都加或加些什么样伴奏倒是可以商量研究的。当然对已成定型的传统剧目也可以不必加。

这川做法倒也并不是什么新方案，河南省豫院的第三团就采取了和其他两团不同的作法。它的《 刘胡兰》就是在音乐方面大胆革新的成果，现在也成为保留剧目了。所以川剧高腔是不妨试试看的。

1958年 12月 8日

（ 原载《 人民音乐》 1958年第 12期）

后　　记

这本集子早就编好了，由于出版问题一直未解决，拖了五六年。现在算是正式与读者见面了。真是好事多磨！

从正式出书来说，这是我的第二本文集，但是，从实际上说，应该算是我的第三本文集。一九五一年五月，南京的江南出版社出版了我的第一本文集《在音乐战线上》，收入我解放前后所写的有关音乐问题的文章。第一版印了2000册，过了两年又印了500册，现在已绝版，可是我们学校图书馆还存有五本，这是我在南京工作时的事情了。一九五八年，我在北京中国音协工作，上海音乐出版社约我编选一本集子交他们出版。我就把一九五三年至一九五八年写的文章编了一个集子交去，书名为《在音乐生活中》，该社还约了李焕之和李凌的各一本。《在音乐生活中》排好版，寄给我校样，校改后寄还出版社。上海《文汇报》也登出了上海音乐出版社准备出版三本音乐文集的消息。可谁知来了个“大跃进”，其后是国民经济急剧滑坡，国家财政极端困难，生产萎缩，纸张紧张，不得不压缩出版物，裁减机构。上海音乐出版社奉命停办，我的第二本文集的出版就告吹了。至今我还存有《在音乐生活中》的校样和文章的剪报。从《在音乐生活中》到

《 音乐美的哲学思考》的出版，其间达三十七年之久(当然，除了“ 十年浩劫 ”，也有二十七年)，又写了许多文章，这次只选入了十篇，其他都是“ 文革 ”以后写的东西。在“ 文革 ”后这十五年期间，我对音乐美学中的一些重要问题进行了较深入的思考和研究，写了十几篇有一定学术性的文章，都发表了。其中一篇《 论音乐形象的存在价值》首先发表于重庆出版社出版的《 美的研究与欣赏》第一辑，以后加以补充修改又发表于沈阳音乐学院学报《 乐府新声》，改题为《 论“ 音乐形象 ”》。此文,还获得四川省首届哲学社会科学科研成果二等奖。还有关于“ 阶级性 ”、“ 倾向性 ”的文章等等，所涉及的都是比较敏感，属于“ 禁区 ”的问题，音乐理论过去不敢 问津 ”。我大胆地提出了自己的看法,并详细地作论证。为此，我是冒了很大的风险的。

我从事音乐评论和音乐问题的研究和写作，从一九四五年十月在重庆一家报纸上发表《 论音乐作品的色情倾向》一文算起，已整整五十年了。至于一些关于文学和戏剧方面的文章的发表，比音乐文章还要早几年。由于各种原因，早期文章的底稿以及报章杂志都散失了。

研究美学理论和写作学术性的文章，既耗时，又伤神。如今人已垂垂老矣，不想再搞这种伤精费神的事体了。当然，也不可划上句号，把话说绝了。如果有的报刊约写这方面的文章，态度诚恳，苦苦相逼，还是要写的，只是不想写长文罢了。比如，我探亲回国在音协的一次会议上谈了一下美国的音乐情况,《 四川音乐》的编辑，一定要请我给他们的刊物写一篇二千字左右的文章，我说我已在《 音乐探索》发表了一篇，他说刊物对象不同，非要文章不可，却之实为不恭，只

好从命。这种情况，以后恐怕还是难免的。其实，这几年我的兴趣已经转向写作诗与散文去了。我的《杨琦诗抄》即将出版，两三年中还想出本散文小品集子，如果天假以年的话。进入古稀之年的我，又从乐坛走入了诗坛。

在过去半个世纪，我的内子罗英是我进行理论研究和论文写作过程中不可或缺的得力助手。从查找资料，校正引文，首次为我看稿，及时指出笔误和漏字，并提出意见或建议，定稿又为之抄录一遍，察看一点不错再把文章寄出，如果送来校样，她又仔细地进行校对。她的字写得比我好，不像我字迹潦草，常常被排错。因此，我要在这里向她表示衷心的感谢。如果我的工作算是有一点成绩的话，她是功不可没的。

最后，我还要向民族出版社的汪钦舜、杨凌两位同志谨致谢忱。由于他们的大力支持和热情帮助，这本文集才得以顺利地付梓问世。

1995年4月12 日于小西天寓所